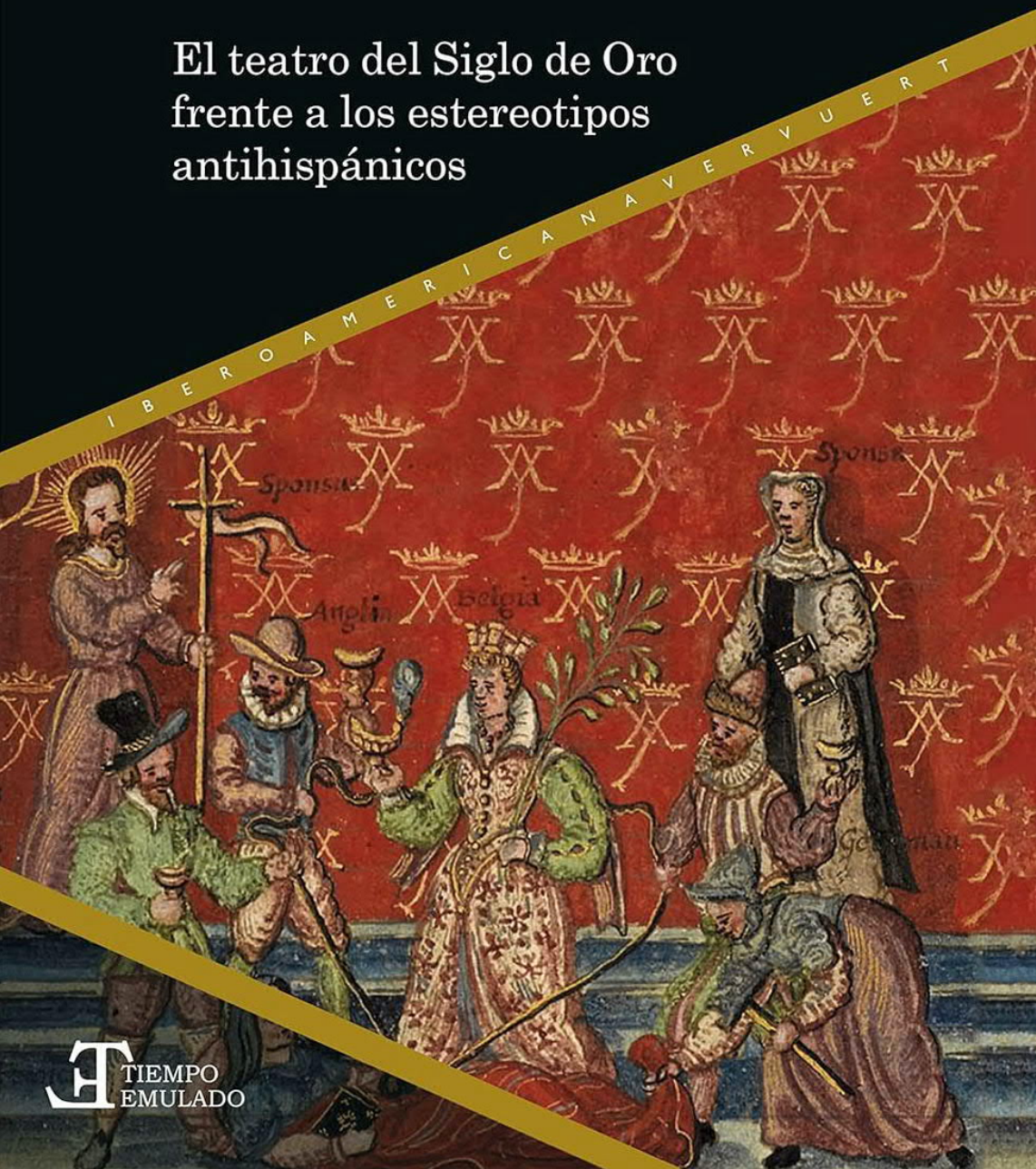
Yolanda Rodríguez Pérez
Antonio Sánchez Jiménez
(eds.)

La Leyenda Negra en el crisol de la comedia

El teatro del Siglo de Oro frente a los estereotipos antihispánicos

IBEROAMERICANA VERVUERT



TIEMPO EMULADO

Yolanda Rodríguez Pérez
Antonio Sánchez Jiménez (eds.)

LA LEYENDA NEGRA EN EL CRISOL DE LA COMEDIA

El teatro del Siglo de Oro frente a los estereotipos antihispánicos

Tiempo Emulado
Historia de América y España
51

La cita de Cervantes que convierte a la historia en "madre de la verdad, émula del tiempo, depósito de las acciones, testigo de lo pasado, ejemplo y aviso de lo presente, advertencia de lo porvenir", cita que Borges reproduce para ejemplificar la reescritura polémica de su "Pierre Menard, autor del Quijote", nos sirve para dar nombre a esta colección de estudios históricos de uno y otro lado del Atlántico, en la seguridad de que son complementarias, que se precisan, se estimulan y se explican mutuamente las historias paralelas de América y España.

Consejo editorial de la colección:

Walther L. Bernecker
(Universität Erlangen-Nürnberg)
Arndt Brendecke
(Ludwig-Maximilians-Universität München)
Jorge Cañizares Esguerra
(The University of Texas at Austin)
Jaime Contreras
(Universidad de Alcalá de Henares)
Pedro Guibovich Pérez
(Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima)
Elena Hernández Sandoica
(Universidad Complutense de Madrid)
Clara E. Lida
(El Colegio de México)
Rosa María Martínez de Codes
(Universidad Complutense de Madrid)
Pedro Pérez Herrero
(Universidad de Alcalá de Henares)
Jean Piel
(Université Paris VII)
Barbara Potthast
(Universität zu Köln)
Hilda Sabato
(Universidad de Buenos Aires)

Yolanda Rodríguez Pérez
Antonio Sánchez Jiménez (eds.)

LA LEYENDA NEGRA EN EL CRISOL DE LA COMEDIA

El teatro del Siglo de Oro frente a los estereotipos antihispánicos

Iberoamericana - Vervuert - 2016

The publication of this book was financially supported by the Dutch Organization for Scientific Research (NWO) within the Humanities Internationalization Project "The Black legend and the Spanish identity in Golden Age Spanish Theater (1580-1665)" (Project number 236-30-009), and in collaboration with the University of Amsterdam, Universität Basel, University College London, GRISO (Universidad de Navarra), Université de Neuchâtel and the Westfälische Wilhelms-Universität Münster.

Derechos reservados

© Iberoamericana, 2016
Amor de Dios, 1 – E-28014 Madrid
Tel.: +34 91 429 35 22
Fax: +34 91 429 53 97

© Vervuert, 2016
Elisabethenstr. 3-9 – D-60594 Frankfurt am Main
Tel.: +49 69 597 46 17
Fax: +49 69 597 87 43

info@iberoamericanalibros.com
http://www.iberoamericana-vervuert.es

ISBN 978-84-8489-983-9 (Iberoamericana)
ISBN 978-3-95487-529-0 (Vervuert)
ISBN 978-3-95487-872-7 (e-book)

Diseño de cubierta: Rubén Salgueiro

Ilustración de cubierta: Mathieu Bolin, *Bélgica aplasta la Herejía*, detalle central del teatro erigido en la Plaza del Gran Mercado de Arrás por la corporación de vinateros, aposentadores, taberneros y toneleros para la entrada de los archiduques Alberto e Isabel Clara Eugenia el 13 de febrero de 1600. Lille, Archives Départementales du Nord, Museo 410.

CREATIVE COMMONS

Índice

Introducción. La Leyenda Negra en el crisol de la comedia
Yolanda Rodríguez Pérez y Antonio Sánchez Jiménez 9

La práctica política de la mansedumbre: antítesis de la Leyenda Negra en los Países Bajos (1595-1621)
Bernardo J. García García 23

La Furia Española (1576) en el teatro. ¿Un trágico accidente de la guerra o una agresión premeditada?
Raymond Fagel 51

La leyenda blanda (sin exageración): comedias bélicas del Siglo de Oro
Juan Manuel Escudero Baztán 67

¿Leyenda Negra o lascasianismo?: la polémica del Nuevo Mundo y la reescritura de la historia en *Los guanches de Tenerife*
Antonio Sánchez Jiménez 89

Estrategias de respuesta a la Leyenda Negra en *Los españoles en Flandes* de Lope de Vega
Leonor Álvarez Francés 101

¿Rebeldes o luchadores por la libertad? *Los amotinados de Flandes*
Alexander Samson 121

Inversiones y reinversiones de la Leyenda Negra: el *Don Carlos* de Jiménez de Enciso frente al de Cañizares (siglos xvii y xviii)
Yolanda Rodríguez Pérez 141

Personis attributa, **técnica vocal y psicologías convencionales europeas: elementos de la Leyenda Negra en el marco de la teoría de los estereotipos nacionales**
Lucía Díaz Marroquín 161

Consideraciones acerca del papel de la traducción en la difusión de la Leyenda Negra en Alemania
Javier García Albero 185

La hispanofobia en el hispanismo: Ticknor, De Gayangos y De Vedia entre la Leyenda Negra y el Siglo de Oro
Julio Vélez Sainz 205

The Black Legend and the Golden Age Dramatic Canon
Barbara Fuchs 219

Sobre los autores 237

Introducción. La Leyenda Negra en el crisol de la comedia

Yolanda Rodríguez Pérez
(Universiteit van Amsterdam)

Antonio Sánchez Jiménez
(Université de Neuchâtel)

La Leyenda Negra parece ejercer una innegable fascinación no solo entre especialistas que estudian la historia de la Monarquía Hispánica y su proyección y percepción internacional, sino también entre un público más amplio. Lo atestiguan publicaciones recientes sobre el tema (Villaverde Rico y Castilla Urbano 2016) hasta el punto de que resulte común encontrar vestigios de la leyenda en casi cualquier referencia de nuestra época a hechos históricos como la conquista y colonización de América, a instituciones como la Inquisición o a figuras como Felipe II, que aparecen teñidos de un matiz siniestro en películas o referencias de pasada en obras divulgativas. Es más, la perdurabilidad de la Leyenda Negra se materializa en contextos que a primera vista podrían sorprender, como es el de la pasada campaña electoral a la presidencia de los Estados Unidos, y en particular en referencia al programa político de Donald Trump.[1] Comentándolo, un famoso diario nacional publicó una carta del mencionado Felipe II quien, en una intervención espectral, aconseja al político norteamericano en cuestiones de política interior y exterior, represión de minorías étnicas y religiosas, y otros aspectos útiles para un digno dirigente de imperio de tal magnitud y poder. El autor de la ficticia epístola, un escritor de origen chileno y residente en los Estados Unidos,

1 <http://elpais.com/elpais/2016/02/05/opinion/1454670223_017729.html> (artículo de Ariel Dorfman, publicado el 20 de febrero de 2016, última vez consultado el 25 de abril de 2016).

no solo ofrece una crítica acerada y satírica de la ideología de Trump, sino que lo hace, y esto es lo que nos interesa, con una argumentación que aprovecha estereotipos de larga duración sobre la España del Siglo de Oro, y en particular sobre Felipe II, uno de los ejes esenciales alrededor de los que se articula la Leyenda Negra y que en la carta aparece como paradigma de gobernante siniestro, opresivo y fanático. La carta, escrita por un autor literario, ejemplifica una vez más la importancia de la literatura para la formación y la consolidación pública de ideas y de imágenes supuestamente históricas que reflejan preocupaciones e intereses de un determinado momento histórico, en este caso el nuestro. En la época moderna, la literatura, y géneros en particular de gran alcance público como el teatro, tenían obviamente una función similar a la de la carta que acabamos de comentar. Es por ello que hemos decidido dedicar este volumen a estudiarlo.

La Leyenda Negra en el crisol de la comedia. El teatro del Siglo de Oro frente a los estereotipos antihispánicos es el segundo panel de un díptico que estudia la Leyenda Negra como forma de diálogo cultural en la época moderna. El libro precedente, *España ante sus críticos: las claves de la Leyenda Negra* (Rodríguez Pérez, Sánchez Jiménez y Den Boer 2015), se propuso como objetivo corregir la impresión de que los gobernantes e intelectuales españoles del Siglo de Oro adoptaron un desdeñoso y arrogante silencio ante las acusaciones de la Leyenda Negra, entendiendo bajo este término el sistema de imágenes que utilizó y difundió la propaganda antihispánica, principalmente la de algunos de los enemigos de la Monarquía Hispánica del momento: holandeses, ingleses y protestantes alemanes. El foco de este primer estudio radicó principalmente en las obras de carácter histórico que contribuyeron a forjar la Leyenda Negra desde su inicio y que ayudaron a extenderla y a hacerla perdurar geográfica y cronológicamente. Por su parte, la intención del presente volumen, *La Leyenda Negra en el crisol de la comedia*, es dar una idea del dinamismo del discurso narrativo de la Leyenda Negra en el campo literario, en particular el del teatro del Siglo de Oro, periodo de mayor esplendor de la leyenda. No obstante esta focalización genérica y temporal, para mostrar la continuidad histórica del fenómeno y para rastrear el *Nachleben* de ciertas imágenes y conceptos auriseculares, también extenderemos nuestros límites cronológicos más allá de este periodo histórico.

Son varios los ejes o líneas temáticas alrededor de los que toma forma este libro. En primer lugar, los artículos recogidos ilustran el obvio conocimiento que tenían los dramaturgos áureos acerca del dis-

curso de la Leyenda Negra y del sistema de argumentación que insistentemente esgrimían los enemigos de la Monarquía Hispánica. En contra de la opinión mantenida por algunos estudiosos, es evidente que autores como Lope de Vega, Vélez de Guevara o Rojas Zorrilla eran plenamente conscientes de la argumentación política de los enemigos del momento y de la existencia de una acerada crítica foránea hacia España, crítica a la que reaccionaron de distintas maneras. En el caso del Fénix, el consciente proceso de negociación y respuesta a ciertas imágenes antihispánicas está ya presente en su obra dramática y poética desde finales del siglo XVI, aunque quizá sean estas famosas y posteriores palabras en la «Epístola al reverendísimo señor don fray Plácido de Tosantos», en *La Circe* (1624), las que plasman por antonomasia su imperiosa necesidad de contestación:

> Y veo de qué suerte nos agravia
> la extraña pluma, la parcial malicia,
> la historia cautelosa cuanto sabia;
> y tan atropellada la justicia
> por los historiadores extranjeros,
> por pasión, por envidia y por codicia
> (Vega Carpio 2003: 633, vv. 208-213).

Esta consciente indignación nos recuerda a la de su amigo Francisco de Quevedo y su *laus Hispaniae*, la emblemática *España defendida* (1609-1612), que recogía en forma de un tratado polémico muchos de los mecanismos de defensa que autores como Lope utilizaban en las tablas. Al estudiar esos textos dramáticos la comedia áurea se revela como el medio por excelencia para reelaborar y recrear determinados episodios de la historia nacional y para forjar y matizar paulatinamente ciertas interpretaciones de la misma. El tópico de la relación entre historia y ficción, y del equilibrio entre verdad y exactitud en obras de temática histórica es asunto inevitable en un libro con esta temática. Por ello, varios autores se detienen a examinar determinados acontecimientos históricos y a estudiar cómo se fueron convirtiendo en objeto literario y canónico; pensemos por ejemplo en el saco de Amberes de 1576.

Otro importante eje temático respecto a las formas de respuesta gira alrededor de la importancia de distinguir entre la existencia de una crítica autóctona, inherente a la gestación y posterior difusión de la leyenda, por un lado, y la Leyenda Negra de acuñación propiamente foránea, por otro. La *Brevísima relación* de Las Casas no

es obviamente equiparable a la *Apología* de Guillermo de Orange, ni en su origen ni en su finalidad. Sin embargo, los dramaturgos áureos eran tanto capaces de integrar en sus obras ecos críticos que dejaban adivinar la perspectiva del otro, como también quejas que procedían de una perspectiva interna y «nacional» como la lascasiana. Y resulta obvio que la Leyenda Negra fue también claramente susceptible a negociaciones y alteraciones dentro del contexto hispánico. De hecho, sabemos que en el marco no-literario de la época moderna existió una sólida tradición de autocrítica hispana articulada por excelencia en la producción de los arbitristas, línea que según los estudiosos llega a perdurar hasta el discurso de los regeneracionistas novecentistas. Se trata de un discurso que a su vez alimentará el ideario de Julián Juderías, hijo de su tiempo, y que inspiraría su estudio emblemático sobre la Leyenda Negra de 1914.

Esencial para interpretar tanto el fenómeno de difusión y perpetuación de la Leyenda Negra como el proceso de respuesta hispánica es ser consciente de la importancia de las estrategias de reescritura y de manipulación que emplearon los escritores tanto en el proceso de creación literaria, como en un campo que contribuyó definitivamente a la construcción de la leyenda: el de la traducción. Ya en *España ante sus críticos* apuntamos la importancia de los flujos de traducción en conflictos de poder e ideología. Fue el caso de las traducciones de textos canónicos como las ya mencionadas *Brevísima* de Bartolomé de Las Casas y la *Apología* de Guillermo de Orange, pero también de otras obras menos estudiadas como la *Monarquía Hispánica* de Campanella. Estas traducciones son ejemplo de las posibles estrategias disponibles y cristalizan, en palabras de Peter Burke, la idea de «conspiracy of translation» (Burke 2007: 16), marbete que implica cómo la traducción, y la selección de textos a traducir de una determinada cultura, contribuyen a reforzar imágenes y prejuicios ya existentes sobre ese grupo en la cultura de recepción. Estas estrategias siguen vigentes hasta hoy en día, como muestran dos de las contribuciones del volumen, que analizan ejemplos que van desde el siglo XIX hasta el XXI.

El último eje o línea temática pretende recalcar el importante vínculo existente entre el desarrollo de los cánones literarios e históricos nacionales en el siglo XIX en el hispanismo como disciplina (sobre todo extranjera), por una parte, y la formación del concepto «Leyenda Negra» a finales de ese siglo, por otra. Como acertadamente comentó el gran conocedor de la Leyenda Negra, Ricardo García Cárcel: «Ciertamente las raíces del hispanismo son de muy amplio espectro. Hay que

situarlas en la Leyenda Negra respecto a España» (2013: 73). La visión histórica distorsionada de historiadores y literatos extranjeros determinó su forma de interpretar y valorar la producción de los españoles, no ya solo literaria, sino artística en general, como revela uno de los autores de este libro en el contexto musical. Esta distorsión continúa hasta hoy en día por ejemplo en el mundo norteamericano, afectando también incluso a aquellos estadounidenses de raíces hispánicas.

El libro se abre con un artículo de la mano de Bernardo J. García García, que contextualiza la idea de diálogo cultural en el marco de la Leyenda Negra, base de las investigaciones aquí recogidas. Aunque con frecuencia se ha argüido la falta de reacción hispánica a la acerada crítica foránea, sabemos que esta se canalizó a través de vías más sutiles que los panfletos, como fueron los libros, especialmente los de carácter teológico, político y hagiográfico. En los Países Bajos, ejemplo por excelencia de la espiral de odio hispánico, aunque en principio podría parecer que los españoles no respondían a las campañas propagandísticas locales, las estrategias de comunicación eran, de hecho, más de carácter oral que escrito: sermones, proclamaciones, procesiones y todo tipo de formas efímeras de expresión. Para estudiar el fenómeno, Bernardo J. García García se centra en una de estas formas efímeras, las entradas y las celebraciones públicas, y en una forma literaria esencial para perpetuar la memoria dinástica, los elogios. Estas fuentes nos dejan ver de manera cristalina cómo durante el periodo de gobierno de los archiduques Alberto e Isabel Clara Eugenia se puso en práctica una política de mansedumbre, blandura y clemencia que debía desactivar la terrible imagen antiespañola arraigada por la propaganda rebelde y a la vez propiciar la «pacificación» y fidelidad de los súbditos en esas latitudes. Esta política se erigía como una antítesis persuasiva frente a la «furia» y la «crueldad» de la nación española y frente a la «*ira regis*» y «tiranía» vinculada a la figura de Felipe II. Según la nueva propaganda, sus sucesores, Felipe III y los archiduques en los Países Bajos, se presentan como «mansos», clementes, pacíficos, proclives al perdón y la indulgencia de sus súbditos arrepentidos. Episodios del pasado reciente que llegarían a convertirse en canónicos, como la tiranía de Alba, se veían cuestionados en las representaciones alegóricas en arcos triunfales, esculturas efímeras y retablos: las encadenadas Diecisiete Provincias, arrodilladas ante el tiránico gobernante, se ven substituidas por imágenes de armonía y de clemencia absoluta. En lugar de crueles y pérfidos leopardos, los gobernantes españoles son la imagen de la clemencia y el sacrificio: son piadosos pelícanos capaces de ali-

mentar con sus propias entrañas a esos «descarriados hijos naturales» que son los habitantes de los Países Bajos.

Esta práctica de reacción y esta obvia conciencia de un discurso crítico antihispánico se filtró igualmente en la literatura española de la época, como atestigua este libro. Uno de los episodios más emblemáticos de la Leyenda Negra durante las Guerras de Flandes, recogido y reelaborado en múltiples contextos, tanto textuales como visuales, es probablemente el dramático saco de Amberes en 1576, por el que, según fuentes protestantes, perecieron más de 8.000 personas. El saco se conocería en la época como «la Furia Española» y ejemplificaría la innata crueldad y violencia sin freno de los soldados y (*pars pro toto*) de todos los españoles. El episodio gozó de gran difusión y encontró su reflejo tanto en la escena española como en la neerlandesa e inglesa. En su contribución a nuestro volumen, Raymond Fagel se detiene ante la cuestión de la causa y responsabilidad concreta del saqueo, combinando el análisis de fuentes literarias e históricas, como crónicas y correspondencia. ¿Fue el saco el resultado de esa violencia y crueldad innata atribuida a los soldados españoles o la consecuencia de una sopesada decisión militar tomada por los mandos y en línea con las prácticas de guerra de la época? El papel de un grupo de amotinados, presentes también en las obras teatrales, complica la interpretación del saco, que es presentado en clave distinta en las distintas tradiciones históricas nacionales. Comparando el famoso anónimo *A Larum for London*, de gran importancia para el desarrollo de la Leyenda Negra en Inglaterra, y *El saco de Amberes* de Rojas Zorrilla, el autor demuestra cómo estas comedias se hacen eco de la Leyenda Negra, ofreciendo una interpretación de la premeditación o no de las acciones españolas y también del papel de una figura histórica esencial como Sancho Dávila, castellano de Amberes, y de los grupos particulares envueltos en el estallido de esa inusitada violencia.

En su contribución, Juan Manuel Escudero Baztán se detiene en la cuestión de la reescritura correctiva de la historia en destacados dramaturgos áureos como Lope de Vega y Calderón de la Barca, problematizando la consciente intencionalidad de contrapropaganda por su parte. El autor deja ver cómo Lope de Vega conocía sin duda los «entresijos de la Leyenda Negra» y cómo la vincula con un reforzamiento de la imagen del *miles hispanicus*, creando una mitografía nueva centrada en un caso particular en la figura de don Lope de Figueroa. En las comedias bélicas del Siglo de Oro el soldado español aparece definido por su *virtus militar* y por su «porfía», sinónimo de valor,

sacrificio y obstinación (concepto esencial en el contexto bélico, como ha señalado acertadamente Antonio Cortijo Ocaña [2013]). Este soldado es el contrapunto a críticas sobre la cruenta actuación militar hispánica. Encontramos esta mitografía no solo en las conocidas comedias lopescas del «ciclo de Flandes» como *Los españoles en Flandes*, *El asalto de Mastrique* o *Pobreza no es vileza*, sino también en otras como *El cerco del Peñón de Vélez*, de Vélez de Guevara. Escudero Baztán matiza cómo en su opinión la intencionalidad de contrapropaganda se va diluyendo en dramaturgos posteriores como Calderón de la Barca. El autor, además, no está de acuerdo con interpretaciones en clave subversiva de dramas como *Amar después de la muerte*, al considerar que el dramaturgo se encontraba inmerso en la corriente de opinión revisionista de la época. Escudero Baztán acude de hecho al término de «leyenda blanda» para definir los ecos de respuesta a la Leyenda Negra que encontramos en ciertas comedias áureas, apuntando con certeza que no se puede hablar de una respuesta orgánica por parte del Estado, organizada y orquestada desde arriba contra críticas foráneas, pero admitiendo, sin embargo, que los ecos de respuesta están claramente presentes.

En su artículo, Antonio Sánchez Jiménez subraya lo problemático que resulta distinguir entre una corriente de crítica autóctona de las acciones de los españoles y de la Monarquía Hispánica por un lado y, de una Leyenda Negra de origen y desarrollo foráneo, por otro. Como comentó Ricardo García Cárcel, parte del germen de la Leyenda Negra se encuentra en los escritos de autores hispánicos como Bartolomé de Las Casas, González Montano y Antonio Pérez. Lope de Vega, conocedor de la Leyenda Negra y activo refutador de la misma, juega de original manera con la tendenciosa materia americana en dos de sus comedias: en *El Nuevo Mundo descubierto por Cristóbal Colón* (c. 1598-1603), pero también en una comedia de temática canaria que es de hecho utilizada analógicamente para dramatizar la materia americana. Se trata de *Los guanches de Tenerife* (c. 1604-1606), obra que dramatiza las expediciones de conquista a dicha isla. Analizando los estereotipos nacionales que Lope utiliza en ambas obras, Sánchez Jiménez nos muestra cómo el Fénix utilizó sus comedias para reescribir episodios problemáticos de la historia reciente. Estos episodios, como la conquista de América, reverberan en las comedias tratadas al reflejar tanto elementos celebratorios de la conquista, como intentos de conjurar el sentimiento de culpa que causaron. En el caso de *Los guanches de Tenerife*, Lope refuta la acusación de codicia que pesaba sobre los

conquistadores de la isla al insistir en la pobreza de los guanches y en el impulso divino de los españoles. De hecho, es una línea que sigue años más tarde Calderón de la Barca en su *Aurora de Copacabana*, que intentará refutar la Leyenda Negra siguiendo el modelo lopesco de enfatizar la misión evangélica de los conquistadores. En todo caso, hay un elemento en la reescritura lopesca de la conquista de Tenerife que resulta esencial para mostrar que el Fénix conocía las acusaciones foráneas y no se limitaba a seguir las críticas de Las Casas y sus seguidores: la incorporación en la obra del elemento de la soberbia hispánica, uno de los etnotipos vinculados con los españoles más populares de la Leyenda Negra, pero que no formaba parte del discurso lascasiano.

En el marco de la anteriormente mencionada y consciente reacción lopesca a la Leyenda Negra se enmarca la contribución de Leonor Álvarez Francés, quien ilustra la manera sistemática en que el Fénix se dedicó a contestar a la Leyenda Negra en su teatro. Centrándose en un análisis de una de las más emblemáticas comedias del «ciclo de Flandes», *Los españoles en Flandes*, la autora cuestiona y armoniza interpretaciones encontradas de la famosa comedia. Así, Álvarez Francés demuestra que el carácter subversivo de determinados elementos presentes en la misma no es incompatible con otros de triunfalismo nacional si se analizan también desde una perspectiva imagológica que vincule las imágenes hispánicas con las del enemigo holandés. El conocimiento que tenía Lope del conflicto en Flandes, de su carácter de guerra civil y de la visión de los españoles en consonancia con la Leyenda Negra es innegable si vemos cómo verbaliza en boca flamenca los cuatro aspectos más característicos (y negativos) de la presencia española en Flandes: codicia, soberbia, opresión y crueldad. Aunque en opinión de Álvarez Francés hay innegables cabos sueltos en el sistema de respuesta a la Leyenda Negra y en la construcción idealizada del español leal y sacrificado, la autora nos muestra las variadas estrategias de negación o refuerzo de esas imágenes que esgrime el famoso dramaturgo, y además bosqueja el proceso de contestación de la Leyenda Negra *pars pro toto* en referencia a la milicia española o al español soberbio. Para ello contrasta los resultados de su análisis de *Los españoles en Flandes* con otra comedia lopesca de materia histórica extranjera compuesta por el Fénix alrededor de las mismas fechas: *La contienda de García de Paredes.*

El artículo de Alexander Samson, por su parte, explica las distintas maneras en que la comedia aurisecular aprovechaba la materia histórica, concentrándose en concreto en el papel que desempeñaban estas

representaciones en la creación de una conciencia pública de asuntos políticos y matizando su interpretación exclusiva como vehículos de la propaganda e idealización de la soldadesca española. Una comedia como *Los amotinados de Flandes*, de Luis Vélez de Guevara, centrada en el tema de los motines, se representó en los corrales tras la tregua de los Doce Años, en 1621, periodo en el que los motines ya no estaban a la orden del día. ¿Por qué, pues, elegir esta temática? Samson arguye que no podemos considerar *Los amotinados de Flandes* como un mero «blanqueamiento de la historia», con su romantización de la soldadesca española y la omisión de detalles que pudieran crear una imagen más siniestra sobre el motín. Esta comedia, y muchas otras, son ejemplos de intervención en debates políticos vigentes. Al centrar una obra en los motines, el autor avisaba a los partidarios de la línea dura de las realidades de las largas campañas en Flandes y subrayaba lo imprescindible de movilizar los recursos necesarios para llevar a cabo una guerra y evitar la pérdida de honor y fama que resulta de motines constantes y mala gestión. Esta comedia presenta de este modo una forma sutil de respuesta a la Leyenda Negra, aunque no refutando lo que dice el enemigo extranjero, ya que no se le otorga casi ni voz ni espacio y se le presenta sumido en una guerra civil.

La siguiente contribución del volumen, de Yolanda Rodríguez Pérez, nos ofrece un ejemplo de una inesperada evolución en el discurso teatral de la Leyenda Negra en la época moderna: un caso de reescritura de una obra teatral sobre uno de los principales protagonistas de la leyenda, el príncipe don Carlos, pero, en clave acorde a la Leyenda Negra. Los ecos de crítica autóctona que caracterizan la narrativa de la Leyenda Negra desde sus primeras fases y que aparecen analizados en varias de las contribuciones de este libro continúan, pues, perdurando a lo largo de los siglos también en el contexto literario, en función de nuevas necesidades históricas. Este es el caso de la refundición de *El príncipe don Carlos* de José de Cañizares, representada en Madrid en 1708. La obra, basada en la comedia homónima de Jiménez de Enciso (compuesta antes de 1634), altera la apologética trama original y sustituye su final triunfalista de unión armónica entre padre e hijo por otro con la dramática muerte del desdichado príncipe y con un papel muy sospechoso para el rey Felipe. De hecho, en la versión de Cañizares, se vinculan al rey prudente las muertes no solo de don Carlos, sino también del noble flamenco Montigny. Varias adiciones en esta versión enfatizan la culpabilidad y el tenebrismo de la figura del rey Felipe acorde a la Leyenda Negra foránea tan popularizada tras la famosa no-

vela histórica del abad de Saint-Réal *Dom Carlos*. El contexto político de principios del XVIII, en plena Guerra de Sucesión, con un nuevo rey Felipe V que deseaba distanciarse de la anterior dinastía Habsburgo y perfilarse como monarca borbónico, es esencial para intentar interpretar esta curiosa reinversión *leyendanegrista* de este dramático episodio de la historia de España.

El reflejo de la Leyenda Negra no solo es perceptible en la temática y en la caracterización de figuras hispánicas y de enemigos y aliados foráneos sobre las tablas. Lucía Díaz Marroquín trata en su contribución un aspecto más sutil pero igualmente revelador del funcionamiento e instrumentalización de estereotipos nacionales pertenecientes a la Leyenda Negra en el contexto teatral: el de la música. El teatro español del siglo XVII está repleto de resonancias vocales y musicales que también se hacen eco de imágenes de distinciones nacionales en boga en la época. La autora comienza con una útil e interesante introducción sobre la caracterización de personajes y de sus acciones en *De inventione* de Cicerón, según el que los *personis attributa* eran caracterizados por su *natura* y por el decoro correspondiente a su nación. Como cabría esperar, las teorías humorales se combinan también en estas taxonomías caracterológicas y nacionales que llegaron a afectar las ideas musicales del momento. Y es que en el siglo XVII los distintos territorios europeos mostraban claras divergencias respecto a la interpretación y la técnica vocal. En ese contexto, Díaz Marroquín nos muestra cómo las voces hispanas, con un claro influjo árabe, fueron interpretadas en clave étnica en consonancia con los estereotipos y prejuicios de la Leyenda Negra. Al énfasis en la falta de pureza racial hispánica, fruto de mezcla con judíos y musulmanes, se añadían lecturas de tenebrismo en las voces hispánicas, reflejo de su temperamento atrabiliario. Así, la autora nos hace referencia a los comentarios en esta línea del diplomático y literato holandés Constantijn Huygens. Estos estereotipos vocales étnicos «ennegrecidos» son objeto de llamativa continuidad histórica y los encontramos en pleno apogeo en los juicios respecto al tenor español Manuel del Pópulo García a principios del siglo XIX y posteriormente en la famosa ópera de Verdi, esencial en la perpetuación de la Leyenda Negra y del mito de don Carlos en particular.

Un campo que se revela de gran importancia para la (re)construcción de imágenes nacionales y de estereotipos culturales es el de la traducción. Las tres últimas contribuciones integran en su argumentación esta línea traductológica. Gracias a figuras como Peter Burke,

hemos sido testigos los últimos años de un «giro cultural» que postula la colaboración entre disciplinas como la historia, la literatura y la traducción. A esta iniciativa se une la vinculación con el campo de la imagología, el estudio de representaciones literarias nacionales[2]. En este marco, Javier García Albero presta atención a este reciente *desideratum* al concentrarse en la traducción de varias obras canónicas en el desarrollo de la Leyenda Negra en el contexto alemán. Estas obras han resultado definitivas para determinar el imaginario europeo posterior respecto a la Leyenda Negra y su reflejo de España y los españoles. Partiendo de la tradición de «manipulación de la literatura», García Albero se concentra en dos conceptos claves en la interpretación traductológica desde una perspectiva ideológica: la reescritura y la manipulación del texto original en la literatura de llegada. Sin ceñirse a comparaciones filológicas tradicionales, y para determinar el alcance de manipulación del original, el autor combina el análisis del texto con el de los paratextos y el contexto del momento. En el caso de las obras analizadas, las *Artes inquisitoriales* de Reinaldo González Montano, la *Historia del Mondo Nuovo* de Girolamo Benzoni y la famosa y controvertida *Brevísima relación de la destruición de las Indias* del padre Bartolomé de Las Casas, es importante apuntar que el contenido de estas traducciones se vio reforzado por la adición de grabados antihispánicos como los famosos de Theodor de Bry. Aunque García Albero resalta la tendenciosidad de la versión alemana de la *Brevísima relación*, que claramente carga las tintas contra los españoles e intenta borrar críticas del protestantismo o de las acciones de los alemanes en América, el autor comenta que en la traducción alemana de Benzoni, publicada por De Bry y acompañada de un prólogo de su propia mano, el grabador flamenco matiza la crueldad de los españoles, añadiendo que había más naciones que incurrieron en violencia y crueldad. Pero estos ecos de puntualización han sido mayoritariamente obviados en el contexto de difusión y uso de la Leyenda Negra.

Con las dos últimas contribuciones del libro nos adentramos en el siglo XIX y llegamos hasta nuestros días, ejemplificando de este modo la perdurabilidad de ciertas imágenes hispánicas vinculadas con la Leyenda Negra. Julio Vélez Sainz sigue la anteriormente apuntada línea traductológica en su artículo sobre la *History of Spanish Literature* del norteamericano George Ticknor y su traducción al español por Pascual de Gayangos y Enrique de Vedia. Su análisis nos ofrece un muy

2 Véase Van Doorselaer, Flynn y Leerssen (2016).

revelador ejemplo de cómo los prejuicios hispanófobos se filtraron en historias decimonónicas de la literatura española, demostrando la mencionada vinculación entre el hispanismo y la hispanofobia y cómo, en el caso del legado del Siglo de Oro, estos autores intentan encontrar un equilibrio entre la «noción de limpieza» áurea y los tenebrosos ecos de la Leyenda Negra. Además, la supuesta existencia de un *homo hispanicus* con ciertas características innatas y estables desde la edad moderna enturbiaba ese intento de equilibrio. En la obra de Ticknor, uno de los grandes hispanistas de su tiempo, encontramos tanto estos ecos como visiones exóticas y románticas del «otro» español, pero, pese a ello, el suyo es uno de los primeros intentos serios de historiar la literatura española con rigor y distancia. Particularmente interesante es cómo Vélez Sainz analiza la manera en que en la traducción española de De Gayangos y De Vedia los autores introducen el marbete «Siglo de Oro» en lo que podríamos definir como una reacción nacionalista que intentar dar más lustre a ese periodo literario de lo que hace el norteamericano en su original. Este marchamo se acabaría de consagrar a lo largo del siglo XIX, en un proceso de consolidación que refleja a su vez un complejo fenómeno de construcción nacional.

Concluimos este libro con una contribución de Barbara Fuchs donde se hace palpable la línea de *longue durée* de la Leyenda Negra, al tratar ejemplos que llegan al siglo XXI y que integran el proceso de traducción como instrumento esencial en la matización o continuación de imágenes y estereotipos nacionales a través del tiempo. Punto de partida de Fuchs, en línea con Vélez Sainz, es la existencia de un canon literario anglosajón respecto a la literatura española forjado en el siglo XIX y marcado por los prejuicios nacionales y por la beligerancia hacia lo hispánico. El estudio de la literatura española parte de una idea inicial de «diferencia» o contraste entre países que niega el carácter transnacional de, por ejemplo, el drama en el Siglo de Oro al rechazar la existencia de posibles influencias hispánicas en el teatro inglés. Fuchs hace patente cómo hispanistas decimonónicos como Charles Dibdin reflejan esta tensión interna en su apreciación literaria de la producción española, pero también apunta que no hemos de olvidar que los propios españoles también contribuyeron a la Leyenda Negra, manipulando esa diferencia. En su intento de ofrecer visiones alternativas de España y del capital cultural hispánico en el contexto norteamericano, la autora nos relata cómo un grupo de la UCLA ha intentado desarticular un canon literario anglosajón que confirma visiones estereotípicas anglo-hispanas de larga duración. Con la inicia-

tiva «Diversificar los clásicos» se están llevando a cabo traducciones de obras del Siglo de Oro español que justo retan esos estereotipos de España, por ejemplo respecto a cuestiones de género en el papel de las mujeres protagonistas o de la importancia del honor como elemento definitorio del teatro del Siglo de Oro.

Para los estudiosos de la época moderna y en particular de las (auto)-representaciones hispánicas en sus múltiples formas y fuentes, la «Leyenda Negra» ofrece un extraordinario caudal de imágenes que son objeto de continuidad y discontinuidad histórica. Esta narrativa es además una de las más persistentes en Europa y América respecto al enemigo histórico, pudiéndose afirmar que perdura en múltiples transmutaciones y formas. Algunas curiosas, ya sea con interpretaciones de Felipe II (*pars pro toto* de la leyenda) como álter ego histórico de Donald Trump en estos momentos, o de Bin Laden en tiempos de George W. Bush. En todo caso, lo notable es el hecho de que hablamos de un prolífico discurso cruzado en la Europa de la época moderna, en el que se enzarzaron no solo intelectuales, sino también aquellos que producían entretenimiento para las capas más amplias de la población. Por último, y recuperando la idea expuesta en nuestro anterior libro sobre la Leyenda Negra, lo que no hemos de olvidar es que este patente antihispanismo se vio acompañado, en el contexto cultural, por una gran e innegable atracción y admiración hacia España, una fascinación que en ocasiones derivó hacia la hispanofilia.

Obras citadas

Burke, Peter y Ronnie Po-Chia Hsia, *Cultural Translation in Early Modern Europe*, Cambridge, Cambridge University Press, 2007.

Cortijo Ocaña, Antonio, *La porfía: identidad personal y nacional en Lope de Vega*, Barcelona, Anthropos, 2013.

Doorslaer, Luc van, Peter Flynn y Joep Leerssen (eds.), *Interconnecting Translation and Image Studies*, Amsterdam, John Benjamins Publishing Companies, 2016.

García Cárcel, Ricardo, «Reflexiones sobre la Leyenda Negra», en *Las vecindades de las Monarquías Ibéricas*, ed. de J. J. Ruiz Ibáñez, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2013, pp. 43-80.

Rodríguez Pérez, Yolanda, Antonio Sánchez Jiménez y Harm den Boer (eds.), *España ante sus críticos: las claves de la Leyenda Negra*, Madrid/Frankfurt a. M., Iberoamericana/Vervuert, 2015.

Vega Carpio, Lope de, *La Circe*, en Lope de Vega, *Poesía, IV*, ed. de Antonio Carreño, Madrid, Biblioteca Castro, 2003, pp. 351-747.
Villaverde Rico, María José y Francisco Castilla Urbano, *La sombra de La Leyenda Negra*, Madrid, Tecnos, 2016.

La práctica política de la mansedumbre: antítesis de la Leyenda Negra en los Países Bajos (1595-1621)[1]

Bernardo J. García García
(Universidad Complutense de Madrid-ITEM
Fundación Carlos de Amberes)

En trabajos precedentes, he tenido la oportunidad de indagar sobre la formulación y aplicación de vías alternativas al uso de la fuerza y la represión en el conflicto civil, confesional y de soberanía que planteaba la revuelta de los Países Bajos (García García 2002, 2009 y 2010). La puesta en práctica de la «*Clementia regis*» o de la llamada «vía de blandura» (Soen 2009: 61-64 y 2012a: 149-151), más indulgente y conciliadora, que buscaba restablecer la concordia civil para poner término a esa espiral de violencia, intolerancia, guerra, discordia y sedición, y a sus gravosas consecuencias económicas, morales y políticas, empezó a articularse con más claridad y elocuencia tras las repercusiones de episodios como el saco de Amberes, conocido como la «Furia Española» (4 de noviembre de 1576) y la negociación de acuerdos como la pacificación de Gante (8 de noviembre de 1576) o el Edicto Perpetuo (12 de febrero de 1577) (Janssens 1993; Schepper 2002: 328-337). Reflexionaron sobre ella autores y ministros como Hopperus, Valle de la Cerda, Lipsio o Philippe de Croÿ. Formó parte de las políticas de «pacificación» asociadas a un uso más

1 Este trabajo forma parte de los resultados del proyecto I+D «Estrategias de comunicación y cultura política en la red familiar de los Austrias (1570-1725)» (Ministerio de Economía y Competitividad, ref. HAR2012-39016-C04-03, adscrito a la Fundación Carlos de Amberes) y al grupo de investigación consolidado de la Universidad Complutense de Madrid, "Élites y agentes en la Monarquía Hispánica: formas de articulación política, negociación y patronazgo (1506-1725)" (ref. gi466).

controlado de la fuerza en tiempos de Alejandro Farnesio (Waele 2002; Stensland 2007 y 2012: 89-114; Soen 2012b), y se halla en la esencia de la estrategia de cesión de la soberanía de los Países Bajos y Borgoña al matrimonio formado por la infanta Isabel Clara Eugenia y el archiduque Alberto (García García 2008: 1238-1247; Esteban Estríngana 2009a). El objetivo principal era volver a «ganar los corazones» de los súbditos desafectos y «reducir» a los rebeldes y a sus aliados a términos de negociación de una tregua larga primero, que permitiese asegurar el camino hacia una verdadera paz, la restauración política y la prosperidad de las Diecisiete Provincias, pero que también se planteaba afrontar la reunificación de aquellos estados bajo una soberanía común.

Para valorar la puesta en práctica de esta política de mansedumbre nos centraremos especialmente en el periodo de gobierno de los archiduques Alberto e Isabel. Entre las fuentes aquí empleadas destacamos las que se derivan de las entradas públicas que realizaron al comienzo de su gobierno (textos y grabados editados por Jean Boch para la Imprenta Plantiniana de Amberes en 1595 y 1602), y los elogios que conformaron la memoria dinástica y la imagen alegórica de Felipe III. Esta política, que también se propone restablecer el culto católico público valiéndose de la pujante labor de las nuevas órdenes rigoristas y misionales, y de las atractivas devociones de la *pietas austriaca* que vuelve a salir a las calles y que potencia la peregrinación a los santuarios marianos, se erige como una antítesis persuasiva y elocuente frente a la «furia» y «crueldad» de la nación española y la «*Ira regis*» o la «tiranía» de los tiempos de Felipe II y el duque de Alba que enraizaron la Leyenda Negra dentro y fuera de los Países Bajos.

Abeja y cordero: clemencia y mansedumbre del rey Felipe III

En los elogios encomiásticos a las virtudes del fallecido Felipe III que Baltasar Porreño de Mora dedicó a su heredero a comienzos del reinado, incluía una alabanza a su clemencia y mansedumbre (capítulo nono), virtudes que a menudo aparecen asociadas: «Fue tan circunspecto, y benigno, que todo el mundo publicó a voces su grande Clemencia, y Mansedumbre, de que era buen testigo el agrado de su rostro, la dulçura de sus palabras, la benignidad de su condición, la bondad de sus entrañas, y su entrañable Clemencia» (1723: 320). Como muestra de esta clemencia regia, recordaba el perdón

que el rey otorgó en su visita a Zaragoza en 1599 a varios caballeros implicados en las Alteraciones de Aragón de 1591, ordenando que se borrasen los letreros que hacían memoria de sus culpas y que se retirasen las cabezas de los ajusticiados que todavía se hallaban expuestas para escarnio público, y entre ellas las del propio justicia de Aragón, don Juan de Lanuza. Alabando su mansedumbre, Porreño recurría al ejemplo de Adán, pues aquel había sido el primer 'rey del mundo', que conservando en sí mismo la paz y la tranquilidad de ánimo, había sujetado a todos los animales feroces y había demostrado el respeto que todos tenían a su estado. Durante su reinado, nadie se había atrevido tampoco a perturbar el ánimo pacífico de Felipe III, superando así los esclarecidos logros de su abuelo Carlos V y su padre Felipe II: «en tus dichosos tiempos todos te guardaron tu paz, tuvieron respecto a tu Mansedumbre, y veneraron tu Clemencia, y no por ella perdiste la gloria de tus Victorias, que otros la alcançaron con sangrientas Guerras» (Porreño 1723: 320).

La virtud de la clemencia, especialmente grata para los tratadistas dedicados a la educación de príncipes y ligada de manera muy directa a las corrientes neoestoicistas y senequistas imperantes en la teoría política de los siglos XVI y XVII, quedó incorporada a la retórica de la Casa de Austria desde tiempos de Maximiliano I (Pokorny 1978). Tuvo además singular relevancia en las reflexiones, avisos y discursos que trataban de buscar vías de solución política a la compleja revuelta de los Países Bajos, sobre todo en los escritos y cartas de Justo Lipsio (Schepper 1998; Vrolijk y Schepper 2004; Soen 2011 y 2012c).

De la bondad, moderación, compasión y serenidad del carácter de Felipe III, a lo largo de su vida, darían prueba todos aquellos que le trataron y cuantos intentaron ofenderle, injuriarle o importunarle, al menos esa era la memoria que quiso forjarse entonces de este modelo de rey 'manso' para su linaje y para la posteridad:

> Tuvo tanta mansedumbre Su Magestad, que desde las mantillas, hasta que le pusieron la mortaja, jamás hubo hombre, que le viesse ayrado, ni el rostro torcido, ni por disgustos, que le dieron Enemigos rebeldes, ni enfados, molestos Negociantes, ni por ruynes términos, que vido en sus Ministros, ni por faltas, que le hicieron los de su Cámara. Y sino, salga alguno, si le vio alguna vez descompuesto, excitada la cólera, perdida la paciencia, ni aun dicha la palabra más alta que otra. Sino una perpetua serenidad en su rostro, y acciones, siendo tan manso, y compassivo, que parece se alegraba en los agravios, y él mismo confesaba, que le parecía no merecer en guardar el precepto de perdonar a los Enemigos, porque su coraçon, natural-

> mente le inclinaba a amar, y desear todo bien, a los que sabía le injuriaban, y sin derramar sangre gobernaba prudentissimamente, a imitación del Rey de las Avejas, que sin tener aguijón, govierna su colmena, y saca panales de miel, agradables, hermosos, y sabrosos (Porreño 1723: 322).

La alegoría del 'rey de las abejas' (en realidad, la abeja reina) era empleada como símbolo de la clemencia del príncipe (Carneiro 2013). Así aparece ya en el diálogo moralizante *De Clementia* (Libro I, c. 19), que Séneca dedicara al joven Nerón (55 d.C.): «Las abejas son muy irascibles, y, con relación a su tamaño, muy ardientes en los combates; siempre dejan el aguijón en la herida; el rey, por el contrario, no tiene aguijón. La naturaleza no ha querido que fuese cruel ni que ejerciese venganzas que costarían muy caras; le quitó el dardo y dejó desarmada su ira. Grande ejemplo es este para los reyes» (1884, t. II: 125); y se ilustra también en el emblema CXLVIII del *Emblematum liber* (1531) de Andrea Alciato, en el que vemos unas abejas volando alrededor de una colmena. El comentario que Diego López publicó sobre el mismo en su *Declaración magistral de los Emblemas de Alciato* (1615) insistía en que: «los Príncipes y Reyes deven ser más clementes y piadosos que crueles» (López 1615, emblema 147: 351; Bernat Vistarini y Cull 1999: 29). Las emblemáticas de Andrés Mendo (*Príncipe perfecto y ministros ajustados, documentos políticos y morales*, 1642 y 1662) y Juan Solórzano Pereira (*Emblemata centum regio politica*, 1653: 627-638; véase fig. 1) volverán a recurrir a esta alegoría en su emblema *Pungat et ungat*, que explican en estos términos: «La aveja era symbolo de los Reyes, denotando, que con el aguijón de la justicia avían de mezclar la miel de la clemencia […] El Rey de las avejas, o no tiene aguijón, o si le tiene, no se vale del para rigores, remitiendo a sus ministros el castigo, y asegurando con la blandura su grandeza» (Mendo 1662, documento XXXIII: 161; Bernat Vistarini y Cull 1999: 31).

Son muchos los sermones a las honras y exequias de Felipe III que contribuyen a consolidar y difundir la exaltación de estas virtudes hermanas de clemencia y mansedumbre en la conformación de su memoria regia. En el sermón pronunciado en las honras que la Universidad de Salamanca hizo al monarca difunto el 5 de junio de 1621, el jesuita Francisco Pimentel destacaba dos ejemplos de tales virtudes: la propia expulsión de los moriscos, condenándolos al destierro y perdiendo las rentas que le proporcionaban, en lugar de ejecutar castigos más severos por su 'fingida' conversión, era comparada a la expulsión de Adán del Paraíso ejecutada por Dios; pero también se mencionaba la intervención española en el conflicto sucesorio en Piamonte (marquesado

627

Pungat, & ungat.

EMBLEMA LXXVI.

PVNGAT ET VNGAT.

Non modò Cecropio dulcescit fcdula fucco,
Sed vndex etiam gestat acumen Apes.
Nec nimium dulcis, nimia aut fit cuspide Princeps,
Vrgere & plus debet, pungere sæpè licet.

COMMENTARIVS.

VIDIMVS quidem quantum expediat pœnas à nocentibus exigi, & quo studio, ac modo in illis irrogandis, & exequendis se habere cordati, & temperati Principes debeant. Quibus adhuc, illorum hoc monitum, (quod vel primò esse debuit) in re adeo gravi, & seria proponendum esse cœlemus, ut iusta consilia D. Gregorij, mentibus figant: *Misericordiam lenitatem cum severitate, severitatem quoque quodam in utroque temperamentum, ut neque multa asperitate exulceretur subditi, neque nimia benignitate solvantur.* D. Gregor. lib. 2. in Iob.

Hoc est enim *cum laeti bibere*, ut in Canticis dicitur, & Petr. Blesensis exponit: *severitatem exercere cum moderatione*, & neque hujus, neque illius gloriam affectare, ut prudenter Marcianus I.C. edocuit: *Et propensè iudicia, prout res quaque expostulat, statuere, & etiam in gravioribus panis severitatem legum, cum aliqua temperamenti benignitatis adhibere.* Cantic. 5. 1. Blesens. in epist. 1. præcipiendum. D. de panis.

Cuius legis, & aliarum sapè in simili membri, & est digna relatu alia Nostri Regis Alfonsi, dum inquit: *Ce consquire que la justicia es mu-* Sup. Fuhl. 13. L. 2. tit. 10. par. 2.

Fig. 1. Emblema LXXII, *Pungat et ungat*, en Juan Solórzano Pereira, *Emblemata centum regio politica*, Madrid, 1653, p. 627.

de Monferrato), que llegó a poner en cuestión la 'política de quietud' de Italia y comprometió la reputación de la propia Monarquía Hispánica en su papel de árbitro entre los príncipes y repúblicas italianos. En este caso, la suspensión del castigo al duque de Saboya y a otros contendientes, se compara con una imagen emblemática:

> es el tronar la nuve, sin que baxe el rayo; a la qual pienso yo debemos atribuir tantas vitorias, como poseyó España en nuestros días […] ¿Quantas dudosas victorias hizo ciertas a España la piedad y clemencia de Philippo el Pio? Culpaban muchos su mucha blandura y poca inclinación a mortandades y estragos, hasta que ya no ciegos, bieron quan bien le yva a España con ella, pues gozó en su tiempo victorias illustrissimas, en nada inferiores a las antiguas, conservó, sin perder un punto, sus anchurosos términos, y los extendió de manera, que ya no queda qué añadir a su grandeza (*Exequias* 1621: 106 y 108).

Juan Francisco de Villava incluyó en su empresa 32 *Non quoties tono* (Villava 1613: 77r; Bernat Vistarini y Cull 1999: 575) ese símil de las tormentas con truenos y relámpagos que no llegan a descargar rayos furiosos en tierra para enseñar a príncipes y señores que «no siem-

pre que amenazen executen sus enojos». Valiéndose, por tanto, de la clemencia y la mansedumbre se alcanzaba una fama y gloria duraderas, pero también más dignas de la misericordia divina. Así, el perdonar a los enemigos y hacerles bien era una manera más cierta de vencerles, de rendir su voluntad y de ganar sus corazones. Este emblema volverá a aparecer comentado en Andrés Mendo (1662, documento XXXIV, *Plus terrendum quam torrendum*: 166-168) y en Juan Solórzano y Pereira (1653, emblema LXXV: 622-626).

En el sermón que predicó el doctor Sancho Pérez Colodro, catedrático de prima de Teología de la Universidad de Sigüenza y canónigo de la catedral de Cartagena en las honras que la ciudad de Murcia hizo el martes 4 de mayo de 1621, se exaltaba la fortaleza de espíritu del difunto rey, valorando su capacidad de sufrimiento, su paciencia y su contención: «Bien se sabe las ocasiones que le dieron para vengarse algunos vassallos suyos, y otros príncipes, de quien con facilidad pudiera tomar justa vengança, y con todo esso no quiso, pareciéndole, y con razón, que mostraba más su fortaleça sufriéndoles, y perdonándoles» (*Honras* 1622: 102). También el sermón predicado al día siguiente, miércoles 5 de mayo, por fray Jacinto de Hoces, prior del convento de Santo Domingo el Real de Murcia, en aquellas celebraciones, volvía a incidir en la misericordia y «singular mansedumbre» de Felipe III (*Honras* 1622: 143-144).

El rey muerto era comparado con los piadosos ejemplos bíblicos de Josías, David o Moisés. Por ello, la constante devoción y piedad del monarca católico había propiciado los logros de su reinado: «a lo callado, y dissimulado, alcançó tan gloriosas victorias, como sus predecessores con el estruendo de las armas» (Peñalosa 1622: 202). Los dos sermones pronunciados en 1625 por uno de los más celebrados oradores de la época, el trinitario fray Hortensio Félix Paravicino, refuerzan esta misma interpretación encomiástica: «¿Quantos aparatos de guerra, y de común horror, y suspensión al mundo, en otros monarcas zelosos de excedidos desbarató su oración? […] a las manos solas deste Moysen Christiano (manso de condición sobre los hombres todos) levantadas en un oratorio, desvanecieron intentos, armas» (Paravicino 1625b: 7). Y sobre esta continua preferencia por la quietud común a la gloria propia que pudo ganar con empresas militares y triunfos, aludía este predicador al ejemplo mismo de su aceptación de la Tregua de los Doce Años en los Países Bajos:

> Sirvan de testigos los mismos interesados; y entre muchos los rebeldes de Olanda admitidos a intermissión de guerra, con los quales (esperando

> su reducción, y juzgando su legítimo dueño acción más propia de sí el perdón, que el castigo) si no embaynó la espada, levantóla. No huyó el nombre de treguas al desayre: que de Dios ay quien sienta que le haze daño (exterior desacredito será) su paciencia misma; y llegan los Ateystas a negarle su ser de no percebir su enojo. Ni por esso muda de estilo, estimando en menos que le pretendan defraudar el ser Dios que no el llegar a juzgarle por impaciente… (Paravicino 1625b: 12).

En el elogio a Felipe III que articula el sermón de exequias pronunciado por el predicador real Pedro Fletos en el convento de las Descalzas Reales de Madrid el sábado 12 de marzo de 1701 ante el rey Felipe V, se sigue exaltando la clemencia de este piadoso rey, pero sin desdeñar la medida de la justicia. Propone como blasón para sus armas un jeroglífico (tomado de *Jeremías*, 25: 38, insignia de Semíramis y de Nabucodonosor II) que presenta a una paloma con un puñal en el pico para dar a entender que una mansedumbre demasiado incauta en un príncipe: «derrama más sangre, que la espada de dos filos, porque el más atroz verdugo de un Reyno es una inconsiderada clemencia» (Fletos 1701: 25).

Entre los cuatro colosos que adornaban el túmulo real erigido en la ciudad de Zaragoza para las exequias de Felipe III, se incluía la figura de Jano para significar su amor a la paz «como por si su cuenta corriera la publica quietud, propria, y agena […] Assentola, y guardola, no solo con sus enemigos, sino con sus vasallos rebeldes; teniendo por interés mayor el descanso, y quietud de los buenos subditos afligidos, y cansados de largas guerras; que el castigo de los rebeldes, pues no podía executarse sin daño de los primeros» (Rojas 1621: 106). Y en el sermón que predicó el agustino fray Jerónimo de Aldovera y Monsalve en esas honras aragonesas, se respondía a quienes podían criticar al difunto rey que hubiese mostrado en sus logros un talante tan blando y benigno:

> Y si esta es culpa, culpemos la Clemencia divina, que a tantos y tantas vezes nos perdona. El cargo viene a montar, que fue nuestro Rey, de tan piadosas entrañas, que no supo hazer mal a nadie […] olgava más de parecer Padre, que Iuez […] que la más eroyca virtud, que en un príncipe puede aver, es que conozcan en él sus vasallos una intrínseca clemencia, y verdadero amor, que castigue por obligación, y perdone, y haga mercedes por gusto (Aldovera y Monsalve 1621: 43-44).

El paradigma referencial de la mansedumbre entre los cristianos era la alegoría bíblica y evangélica que prefigura a Jesucristo como *cordero*

de Dios (*San Juan*, 1: 29), y que fue comentada por fray Luis de León en el Libro III de su tratado *De los nombres de Cristo* (Salamanca, 1587; León 1957: 805-812). El manso cordero representa la instauración de la nueva ley, la ley de la Gracia que estableció el cordero sin mancha (Jesucristo) ofrecido como sacrificio pascual para la salvación del hombre. Como nos recordó recientemente Alicia Esteban (2012: 87-110), el trinitario Salvador de Mallea había presentado como modelo para la educación del príncipe las enseñanzas que sobre la alegoría del cordero contenía la Biblia, y en particular el salmo 100 de David (*Misericordiam, et iuditium cantabo tibi Domine*), que él comentaba por extenso en su *Rey pacífico y gobierno del príncipe católico* (1646). Especial interés para nuestra reflexión aporta la lectura de su capítulo V, «De la clemencia y mansedumbre de el príncipe, comentando la mesma palabra Misericordia» (Mallea 1646: 27v-31v). El cordero que pedía el profeta Isaías a Dios para «apoderarse del mundo» (con la futura venida del Salvador, en *Isaías* 16: 1) era identificado con el vellocino de oro que lucía la insignia del Toisón heredada de Borgoña por la Casa de Austria como divisa principal. La leyenda bíblica de la victoria de Gedeón sobre los madianitas (*Jueces* 6-8) sustentaba así el valor que tendrían la piedad, clemencia y mansedumbre de los soberanos de la dinastía para serles favorable la providencia divina.

Paravicino recurría también a esta identificación del cordero con el Toisón de Oro para significar la mansedumbre de Felipe III: «Que el león de España no trae acaso el cordero de Austria en el pecho; sino para mostrar al mundo, que tiene garras de león para el enemigo, y entrañas de cordero para el vassallo» (Paravicino 1625a: 27-28). En este panegírico funeral publicado en aquel celebrado *Annus mirabilis* de la Monarquía Hispánica, disculpaba las pérdidas sufridas en las Indias orientales y exaltaba los logros del rey difunto en los Países Bajos:

> Pero Filipo Tercero de los lienços largos de su Monarquía, que casi le querían emular el ámbito al mundo, no dexó caer una almena. Ni se atrevió a nuestras fronteras, o puertos españoles, invasión enemiga. A nuestras fronteras, y puertos españoles digo: que los hurtos que los ladrones entre rebeldes y fugitivos de nuestras armas hacen a la sombra de tan grande Imperio, y a las escuras del otro mundo, no es maravilla que no se puedan prevenir siempre. […] No pudo Filipo bolver a echar el yugo a los rebeldes, que halló frías las cervices, y descolladas, con insolencia no reciente, antes dura. Corrigió empero la desleal loçanía, tomando en Frisa a Rinberg, Grol, Lingen, Aldoncel, Urbi, Mulen, Duren, Gorgen; en el ducado de Gueldres a Guatendon; en el condado de Flandes a Ostende: costoso sepulcro y rico de españoles, pero monumento también del más honrado

> y vencedor coraje, que sospechó la temeridad; no digo el ánimo solo de sitios, y ocasiones militares en unos siglos y otros, en unos y otros Imperios (Paravicino 1625a: 16-17).

Ex bello Pax. La estrategia del poder blando en Flandes

En su alegoría a la 'recuperación' de Amberes (véase fig. 2; Amberes, Stadsarchief, inv. ICO72C15, 1586; García García 2009, cat. 11: 273-275), y promoviendo claramente un mensaje de reconciliación y de restauración de la concordia civil y de la soberanía regia, Hans Vredeman de Vries recurre, como es habitual en sus pinturas de temática bíblica o simbólica, a un marco arquitectónico acorde con el estilo que propone en su tratado (*Architectura oder Bebauung der Antiquem aus dem Vitruvius*, Amberes, Gerard de Jode, 1577; Borggrefe, Lüpkes, Huvenne y Van Beneden 2002: 19, 23 y 297) y con la retórica de la arquitectura efímera propia de las jubilosas entradas públicas (como las que él mismo había diseñado para las del príncipe Felipe en 1549, y para el duque de Anjou en 1582) (Bussels 2012; Thøfner 2007: 125-141). En

Fig. 2. Hans Vredeman de Vries, *Alegoría de la rendición de Amberes*, Amberes, Stadsarchief.

este solemne atrio y sobre una amplia gradería, se erige un palacio o monumento rematado por los escudos del ducado de Brabante, el rey Felipe II y el duque de Parma Alejandro Farnesio. Entre las gruesas columnas, figuran imitando áureas esculturas en sus nichos, Hércules, a la izquierda, con una rama de olivo y su maza vistiendo la piel del León de Nemea, como símbolo de la fortaleza, y a la derecha, Prometeo con una lámpara encendida en su espada y otra rama de olivo, como símbolo de la perseverancia. Enmarcan una pintura que ensalza el Salmo 85: «*Gloria in supremis Deo et in Terra pax viventibus de bona voluntate*», proclamando el triunfo de la paz y la justicia (encarnadas en dos mujeres que se besan) junto a un cigüeña (la piedad) que acompaña a la justicia y el encuentro entre la fidelidad de los vasallos (un perro) y la clemencia del rey (un cordero). Este salmo del *Gloria* es himno obligatorio en la liturgia ordinaria de la misa católica y de todas sus grandes solemnidades, se canta después del *Kyrie Eleison*, y solo se omite en las misas de Adviento, Cuaresma y funerales. En primer plano, se exhibe una columna rematada por una corona real y cruzada por dos espadas con una corona de laurel, y sobre una cartela que dice 'Concordia' aparecen dos palomas. Junto a esta concordia propiciada por el poder real se evocan dos pasajes del profeta Isaías, que subrayan esta alegoría de la concordia y el favor que siempre recibirá de la providencia divina: «El lobo morará con el cordero, el leopardo se echará con el cabrito, y juntos andarán el ternero con el cachorro del león, y un niño pequeño los guiará» (*Isaías* 11: 6-7) y «Antes que me llamen, yo les responderé; todavía estarán hablando cuando yo les habré escuchado» (*Isaías* 65: 24).

En el centro de la escena, Alejandro Farnesio, como general victorioso, entrega el escudo laureado de la ciudad de Amberes al rey Felipe II, que luce una capa carmesí decorada con pieles de armiños, un tocado de idéntica factura y el collar del Toisón de Oro en el pecho. Al soberano le rodean y premian las virtudes de la humildad, la razón, la clemencia y la mansedumbre; y a Farnesio, las de la sabiduría o la prudencia (un espejo y una serpiente), la providencia (Minerva) y la templanza (Marte). Arrodilladas a sus pies, les ofrecen sus corazones virtuosos la fidelidad y la obediencia. A la izquierda del lienzo y en primer plano, salen huyendo los tres grandes males que perturban la paz civil en toda república (discordia, herejía y tiranía): el *Latens odium* (odio oculto), que alza la manzana de la discordia y lleva un documento en su mano (probablemente aludiendo a la *Petición* de la nobleza de 1566), el *Iuvenile consilium* (gobierno inexperto) con unas bolsas de dinero, y el *Proprium commodum* (egoísmo o interés

particular) representado como Aeuclion (el viejo avaro y celoso de la comedia *Aulularia* de Plauto), precedidos por la violencia del tirano (*Tyrannis Vis*), que alude aquí a la matanza de los inocentes por Herodes. Llevan en sus capas verdes palabras que identifican a estos personajes con los rebeldes reformados. En la galería de columnas que se abre a la izquierda del monumento, vemos a Felipe II con cetro y en actitud de gobierno, sentado en un trono con dosel dorado que decoran las aspas de Borgoña y los símbolos del Toisón. Le acompañan el propio Farnesio a su diestra, la justicia (con una espada), la providencia y la sabiduría (con un espejo).

Este lienzo, obra del arquitecto municipal de la ciudad de Amberes antes de su exilio en 1586, ilustra muy bien los frutos que podía lograr la estrategia de clemencia y reconciliación especialmente impulsada por Alejandro Farnesio a partir de los tratados de Arrás y Mons de 1579 (Waele 2002; Soen 2009: 70-75; 2012b). Se proponía el uso contundente de la fuerza para reducir a las tropas rebeldes y sus aliados extranjeros en el campo de batalla, un despliegue militar controlado para rendir plazas clave facilitando su capitulación por acuerdo, la negociación particular para restablecer las relaciones y privilegios con ciudades relevantes que aceptasen la soberanía regia, y la contención en la represión rigurosa o las represalias armadas contra herejes y rebeldes admitiendo cierto grado de convivencia religiosa. La indulgencia y el perdón a los arrepentidos parecían los medios más convenientes para desactivar la terrible imagen antiespañola que la propaganda había logrado inculcar durante las dos primeras décadas de conflicto. El régimen tiránico achacado al todopoderoso monarca español por la *Apología* y a través de panfletos, poemas, canciones y estampas, debía contrarrestarse con la proyección y la práctica efectiva de una política que demostrase su compromiso con la clemencia, la reconciliación y el perdón.

Esta política del palo y la zanahoria no estuvo exenta de detractores que veían cualquier concesión a súbditos rebeldes, alzados en armas contra la soberanía del rey, y a herejes, contrarios a la religión católica y a la autoridad pontificia, como una peligrosa debilidad que seguiría contribuyendo a la ruina de los Países Bajos y alargando la solución al conflicto. Los *Avisos* de Luis Valle de la Cerda dan buena muestra de ello. Como él mismo explica en su dedicatoria y al lector, había preparado este discurso para Felipe II en la convulsa situación de 1583, cuando el duque de Anjou se hallaba en los Países Bajos y había sido reconocido como duque de Brabante por los Estados Generales.

Además, Francia e Inglaterra apoyaban a los rebeldes liderados por Guillermo de Orange y otras cabezas muy destacadas de la alta nobleza flamenca. Se mostraba abiertamente contrario a los términos de la Pacificación de Gante y a sus consecuencias, recelando de las políticas de perdón, reconciliación y relativa tolerancia impulsadas durante los primeros años del gobierno de Alejandro Farnesio (Gelabert 2014; Dubet 2000a). Valle de la Cerda volvía a rehacer su discurso en 1598 para presentarlo ante Felipe III al comienzo de su reinado poniendo en cuestión la política de blandura que se estaba aplicando de nuevo en los Países Bajos con la cesión de soberanía en favor de los archiduques Alberto e Isabel Clara Eugenia, acordada tras la Paz de Vervins con Francia en mayo de 1598 (Dubet 2000b: 156-163). Era preciso mostrar especial cautela cuando se hablaba de paces con súbditos rebeldes: «porque con el ançuelo y dulçura de aquel nombre tan apetecido de todos los mortales, atrahen [los rebeldes] las vehementes voluntades de algunos príncipes, cansados de la largueza, dificultad, y gastos de la guerra, y los hacen cevar en una breve paz, y descuidarse y envelesarse en ella, para en breve tiempo oprimirlos, y causarles su perdición, o perpetua guerra» (Valle de la Cerda 1599: *Al lector*).

Valle de la Cerda compara la revuelta de Flandes con el mito de Anteo, hijo de Neptuno y Gea (la Tierra): «este sobervio Anteon, que si no se le opone un divino Hercules, que es la fortaleza y prudencia de V. Magestad, fácilmente con irreparable ruina darán fin destos esplendidos y suntuosos estados de Flandes, caro y antiguo patrimonio suyo, y amenazarán la de los demás» (Valle de la Cerda 1599: fol. 1r). Este gigante norteafricano, que pretendía construir un gran templo a su padre edificándolo con cráneos humanos en una ciudad fundada por él a orillas del estrecho de Gibraltar, asaltaba a todo aquel que cruzaba sus dominios y siempre salía vencedor en sus combates porque al entrar en contacto con la tierra recuperaba sus fuerzas. Para ir al Jardín de las Hespérides, Hércules tuvo que enfrentarse a él. Hasta en tres ocasiones, Hércules consiguió tumbarlo y dejarlo sin sentido, pero volvía a rehacerse y tornaba al combate. Consiguió finalmente matarlo asfixiándolo en alto para evitar que estuviese en contacto con la tierra. Del mismo modo, la política de blandura permitiría a los rebeldes y a quienes les apoyaban recobrar fuerzas para seguir su resistencia o acabar imponiendo sus condiciones:

> Y el yr entreteniendo, no es sino dar fuerça a este Anteon, que si no se levanta de tierra con violencia, y en el ayre se le oprime el espíritu, cobrará siempre nuevo brío para bolver a la lucha. Y que usar de benignidad con

> súbdito que aún no está arrepentido, y con humildad no se pone en manos de V. Magestad, es hazerle más atrevido, particularmente, si la blandura es causa de concluyr paces como las pasadas, de que resultan grandes dificultades y peligros; y quien quisiere dar tal consejo debe considerar muchas circunstancias (Valle de la Cerda 1599: fols. 23v-24r).

Entre las enseñanzas que Juan Francisco Fernández de Heredia quería extraer del emblema que había dedicado al «vencimiento de Anteon», leemos: «Las treguas, y las pazes se forman según la sombra que hacen los escudos, y sustentan las picas los pavellones en la campaña; de la guerra nace la paz, y son las condiciones conforme a la destreza del piloto, y furia del temporal» (1683: 348-349; Bernat Vistarini y Cull 1999: 390).

Las soluciones apuntadas por ministros y arbitristas políticos son comparadas también al mítico laberinto cretense, como si cada uno de estos consejeros y avisadores fueran nuevos Dédalos que contribuyesen con sus buenas intenciones y remedios «a conservar el furioso Minotauro desta tiranía, que poco a poco va sorbiendo la sangre de la leal España, consumiendo los generosos mancebos de esta ilustre Atenas (Castilla), hasta que un valeroso Teseo, vaya entrando con hilo de paciencia, prudencia y vigilancia, en los secretos deste Labirinto, y se le conceda el triunfo deste Minotauro» (Valle de la Cerda 1599: fol. 23r). Todos los actos de clemencia y mansedumbre aplicados por Felipe II y sus gobernadores en los Países Bajos «haciendo oficio de piadoso Pelicano con estos descarriados hijos naturales, picados de ponçoñosa serpiente (la rebeldía y la herejía)» (fol. 25r; Rodríguez Pérez 2007) habían contribuido, muy al contrario de lo que se esperaba, a incrementar el menosprecio, la ingratitud y la resistencia de los súbditos rebeldes, reforzando sus convicciones con la flojedad y la dilación observadas en el castigo de la desobediencia y con el desengaño y la frustración de aquellos que se mostraban leales. Así, sentenciaba: «la blandura del príncipe con los facinorosos, es crueldad con los buenos, y es contra razón natural, que perdonando al malo se castigue al bueno, y se le dé ocasión de ser también malo» (fol. 65r). Valle de la Cerda abogaba por un soberano que se guiase más bien por las virtudes de la fortaleza y la templanza, que supiese emplear la vara de hierro de la justicia con los inicuos y el báculo de la mansedumbre con los necesitados (fols. 63r-64v).

Ceder a estas políticas de paces y concesiones brindaría la victoria a la flema, astucia y estratagemas de los flamencos sobre las virtudes marciales y morales de los españoles («fuertes, graves, constantes, sufridos, acariciadores de estrangeros, íntimos en amistad, fidelidad y

lealtad», fol. 91v), de las 'reglas de la malicia' sobre las 'reglas de la milicia' (fol. 83r-v):

> Grande nota sería, que la virtud española fuese vencida de la astucia flamenca, o sus fuerças y armas, por la unión y conformidad de los iniquos, o la experiencia y reglas de la milicia de los capitanes y soldados españoles, por el artificio, desvío y dissimulación de los que viéndose oprimidos, fácilmente ofrecen fingidas paces, o finalmente que ellos venciesen a los leales vassallos de V. Magestad, siendo rebeldes a su grandeza, como hasta aquí han hecho, pues con su flema, con sus artificios, y estratagemas, han sabido traer a la melena los ánimos españoles, cortando el hilo de sus victorias, moviendo odio general contra ellos, dando apariencia de paz cuando más florido ha ydo este negocio, persuadiendo aver engendrado en el pecho de V. Magestad, poca satisfación de su exército, y de sus valerosos capitanes, que están aquí sacrificados, y esto porque su excelente consejo, como rayz principal de felices sucesos, no fuesse admitido, que aunque nada se aya escondido a la prudencia de V. Magestad, que ha querido condescender con ellos con vario género de actos benignos por sus ocultos juyzios, también en los efectos se ha visto el poco remedio que ay, ni el que se puede esperar, pues aunque aya menos para pelear, ellos tendrán astucia para vencer, y no faltarán labyrintos, y nuevas redes, que excediendo todo género de prudencia, ofusquen la más aguda vista (Valle de la Cerda 1599: fol. 67r-v).

La presencia de los capitanes y soldados españoles era la que verdaderamente garantizaba la autoridad y la soberanía regia en los Países Bajos, pero también la única fuerza capaz para asegurar la quietud en aquellos estados y para conservar unidos los dispersos dominios de la Monarquía Hispánica: «pues tantos Reynos tiene divididos por el mundo, que forçosamente se han de sustentar con fuerça y vigilancia de sus leales españoles, sin aver tiempo de embaynar sus espadas, que es forçoso estar siempre resplandeciendo; y al punto que esto faltare, yrá en declinación esta poderosa Monarchia» (Valle de la Cerda 1599: fol. 90r-v). Valle de la Cerda insistía en que había que honrarlos y seguir su experiencia militar, no cargando sobre ellos la responsabilidad de la prolongación del conflicto, pues podían hacer «milagrosos efectos, poniendo al tablero su vida», pero si se les cortaban las alas, acabarían resintiéndose de la desconfianza y poca estima que se hacía de ellos.

La espiral de odio contra los españoles en Flandes había sido inculcada por la propaganda. Esta había subrayado su presencia como una ocupación extranjera, en lugar de considerar la incapacidad de los propios medios de estas provincias para resolver la crisis política generada

con la revuelta: «En ninguna parte se ha visto este odio tan confirmado, como en estos estados contra españoles, publicándolos de bárbaros, y tiranos, y enemigos desta patria, en sus uniones y capítulos, resultando de cada capítulo inimicicia capital contra la leal España, y en premio de aver defendido su honor, procurando erradicarlos con muerte y destruycion, hasta que tuviesen lugar de irse» (Valle de la Cerda 1599: fol. 88r). El cuestionamiento de los soldados españoles y de sus oficiales estaba minando su servicio al rey en un entorno abiertamente hostil, pero la principal recomendación que Valle de la Cerda hacía en sus *Avisos* a Felipe III era precisamente la de depositar su confianza en la milicia española para gestionar el conflicto con las reglas de la guerra, que era la que única vía adecuada para alcanzar una paz verdadera y defender la causa católica frente a herejes y súbditos rebeldes armados que contaban con el apoyo de otros coligados extranjeros: «Bien se debe confiar en tan poderosa nación, que estando en ella la Monarquía del mundo tendrá mayor rigor en la causa de Dios, para sujetar los rebeldes a su grandeza, y que trayendo el exército católico escrito en su coraçón el nombre de Christo, sin duda ninguna se mitigará el terremoto desta inconstante Antiochia» (Valle de la Cerda 1599: fol. 103r-v). Esta próspera capital del imperio helenístico de los seléucidas se hizo célebre por sus habituales conflictos de banderías, sus conjuras, tumultos y revueltas, y de ahí el símil al que Valle recurre para referirse a las provincias de los Países Bajos.

Mars cedat Amori-Non armis opus
Los frutos esperados de la cesión

En el prefacio de la relación latina que el secretario de la ciudad de Amberes, Jan Boghe, publica en 1602 se propone narrar las entradas y celebraciones públicas de los archiduques Alberto e Isabel Clara Eugenia en el comienzo de su principado, y alude a las que se han publicado de sus entradas en España, Italia y Alemania. Compara la plenitud, alegría, solemnidad, opulencia y grandeza de las celebraciones hechas para el padre de la infanta en 1549, que describe con todo detalle Juan Cristóbal Calvete de Estrella en *El felicissimo viaje del muy alto y muy poderoso principe don Philippe* (Amberes, 1552), con las mutilaciones territoriales, las divisiones, las miserias y las dificultades que se vivían en los Países Bajos cincuenta años después. La edición de Boghe consta de una portada ilustrada alegórica. En el lado en que aparece retratado el archiduque Alberto, figuran, arriba, la pru-

dencia (con un uróboros, serpiente en forma circular que se muerde la cola), una columna triunfante con victorias militares a la manera de las columnas con relieves romanas y, en el pedestal de la columna, las figuras de Palas Atenea (prudencia y sabiduría) y Hércules (fortaleza y elocuencia) abrazadas; en el lado de la infanta Isabel aparece la figura de un hombre anciano con una cigüeña que alimenta a sus polluelos con su propio pecho, alegoría de la clemencia, una columna decorada con amorcillos y en el pedestal de esta, las Tres Gracias o Cárites como emblema de la liberalidad (tomado de la emperatriz Isabel de Portugal); recordemos que sus fiestas en el mundo griego eran de 'acción de gracias' y se celebraban con un banquete o *charistía* en el que se degustaban unas tortas de miel.

Después de aludir al fallecimiento del archiduque Ernesto en 1595[2], Boghe describe brevemente el viaje desde Madrid y la entrada en Bruselas ese mismo año del cardenal archiduque Alberto como gobernador general. En la puerta triunfal erigida al comienzo de su entrada figuraba una ninfa que representaba a la ciudad, la imagen de la fama (a la derecha) con dos tubas, y la esperanza (a la izquierda) con un ancla; debajo aparecían las efigies al vivo del rey Felipe II, el príncipe Felipe y la infanta Isabel, y se veía al cardenal recibiendo del rey el caduceo de Mercurio (dios de la prudencia) con unos versos en que le instaba a acabar con las querellas intestinas, establecer una blanda paz y una plácida quietud, y volver a unir a los pueblos divididos componiendo los motivos que provocaron las furias civiles (Boghe 1602: 17). Se exaltaba su labor como virrey de Portugal («*Ulyssipona conservata*»); y en la parte posterior de esta puerta triunfal se veía a diez sibilas pintadas ofreciendo cada una el vaticinio de los frutos que lograría el nuevo gobernador general: la restitución de la paz, la propagación de la fe, la recuperación del comercio, la liberación de los oprimidos, la extinción de los odios, la afirmación de la concordia, el ejercicio de la justicia, el abrazo de la verdad, la salud del pueblo y su paternal protección (Boghe 1602: 18).

Son muchas y muy variadas las alegorías en torno a la paz, la concordia y la clemencia que contienen estas entradas públicas celebradas entre 1595 y 1600. Quisiera en esta ocasión detenerme en algunos motivos alegóricos especialmente relevantes para nuestra reflexión sobre la mansedumbre política.

---

2 La entrada del archiduque Ernesto de Austria en Amberes en 1594, que fue editada por Jan Boghe en la Imprenta Plantiniana en 1595, también figura incluida en el ejemplar consultado en la Biblioteca Nacional de España (BNE), R/22251(2), pp. 119-142.

Durante la entrada celebrada por los archiduques en la ciudad de Lovaina el 8 de diciembre de 1599, se erigió en la plaza del ayuntamiento un tablado con un tabernáculo que ensalzaba las victorias alcanzadas por el archiduque Alberto en Calais, Ardres y Hulst. Sobre el escenario se representó una obra teatral que ilustraba la profecía de Isaías (2: 4): «Y él será el juez de todas las gentes y reprenderá a muchos pueblos, los cuales de sus espadas forjarán rejas de arado, y hoces de sus lanzas; no desenvainará la espada un pueblo contra otro, ni se adiestrarán más en el arte de la guerra». A la llegada de los archiduques, que aparecían interpretados en las tablas como personajes, se veía a Vulcano convirtiendo las armas de su forja en útiles herramientas para la agricultura y otras artes de la paz, mientras las Diecisiete Provincias de los Países Bajos encarnadas en 17 doncellas en torno a otra que figuraba ser Bélgica exaltaban a los archiduques y les daban las gracias (Boghe 1602: 150).

Este tema se volvió a reproducir en la entrada realizada en la ciudad de Arrás el 13 de febrero de 1600 (García García 2009, cat. 16: 281). En un teatro de 30 pies de largo por 40 de alto, se ensalzaba a los archiduques como soberanos pacíficos y justos. Se encontraba ubicado a la vuelta de la calle de Saint-Gery, frente a la casa de los Mazinghues y en el cruce con la calle de Héronval. Fue financiado por la corporación de los médicos, boticarios, cirujanos y barberos. Estaba rematado por las figuras abrazadas de la paz y la justicia bajo el mote «*Iustitia et Pax osculatae sunt*» («La justicia y la paz se besan»), iconografía muy frecuente en este tipo de entradas. Debajo podía verse una pintura en la que el dios Vulcano convertía en su yunque espadas, yelmos y lanzas en aperos de labranza y útiles de trabajo. Dos alegorías de la abundancia y la prosperidad con cornucopias acompañaban a cada lado este cuadro, y sobre pedestales aparecían las de la firmeza, la alegría, la prudencia y la fortaleza. En la parte central del escenario, se representaban beneficios y virtudes de la paz: la concordia, la antigua fe, la libertad, la tranquilidad, la benignidad, la abundancia, la opulencia, que aplastaban los males vinculados con la guerra, como la discordia, el hambre, la pobreza, la furia o la envidia. Un coro de cinco niños cantores, que representaban al condado de Artois (Artesia), la alegría, la congratulación, la exultación y la música, expresaban su felicidad y regocijo cantando una estrofa con efecto de eco al repetir el final de cada verso, compuesta por Maximilien de Wignacourt en honor a la infanta Isabel, quien traería consigo una paz tan ansiada. En la base de este tablado figuraba, a la izquierda, el conocido emble-

ma «*Ex bello pax*» («De la guerra, paz») ilustrado por Alciato (López 1615, emblema 176: fols. 404v-406v; Bernat Vistarini y Cull 1999: 826), que muestra cómo las abejas han instalado su fructífero panal para dar miel en un yelmo, tantas veces ensangrentado en batalla; y a la derecha, la figura de la paz con estas palabras «*Pax una innumeris triumphis potior*» («una sola paz puede dar innumerables triunfos»). Las demás cartelas que incluía este teatro presentaban a los archiduques como restauradores de la paz y la tranquilidad pública en el condado de Artois (se conserva el diseño de este teatro realizado por Mathieu Bolin en Lille, Archives Départamentales du Nord, museo inv. 410). Conviene recordar además que esta célebre profecía de Isaías (2: 4) fue inmortalizada en un excelente cuadro realizado por Jan Brueghel el Viejo y Hendrik van Balen, que fue obsequiado al duque Maximiliano I de Baviera, líder de la Liga Católica en el Sacro Imperio, a comienzos de la Tregua de los Doce Años (véase fig. 3; Múnich, Alte Pinakothek, inv. 1999).

Fig. 3. Jan Brueghel el Viejo y Hendrik van Balen, *La profecía de Isaías*, detalle, Múnich, Alte Pinakothek.

En la parte posterior del arco triunfal que los portugueses levantaron en la entrada de los archiduques en Amberes (Boghe 1602: 213-217), aparecía como remate una estatua que representaba la indulgencia. En la tabla que seguía por debajo de ella, se veía a la pobreza acompañada de la paciencia y la modestia (o humildad). Le seguía la paz, la felicidad y la fertilidad, con el deseo de restablecer la paz y la abundancia en Bélgica por esta vía de la indulgencia. En la tabla central se podía ver al rey Felipe II entronizado bajo dosel con dos urnas puestas a sus pies por delante; de ellas un genio alado (Amor/Cupido) y una ninfa (Bélgica) daban una parte a Felipe III, que aparecía como soberano a la izquierda, y otro pedazo que el genio alado entregaba a los archiduques, a la derecha, sentados sin dosel, pero con coronas de laureles sostenidas por ángeles. Entre unos obeliscos (símbolos de una paz duradera) y esta tabla aparecía el dios Neptuno en una estatua ecuestre; y al otro lado, también montada a caballo, la madre Idea con dos flechas en sus manos. Completaban la parte inferior del arco, las alegorías de la liberalidad con una cornucopia, la piedad con una cigüeña, la benevolencia con un perro, y la equidad con una lira y una cornucopia; y una serie de emblemas con mensajes tales como «*Felicitas ex Concordia*», y «*Mars cedat Amori*».

La representación más espectacular del dios de la guerra (Marte) deponiendo sus armas ante los goces del amor (véase fig. 4), como el verdadero descanso del guerrero, podía contemplarse en la Grote Markt (plaza mayor) de Amberes, junto a grandes estatuas de Minerva (alegoría de Isabel Clara Eugenia), cuya lanza iba rematada por una rama de olivo, y de Neptuno (alegoría de Alberto de Austria). Se había reutilizado en este caso la escultura efímera que se empleaba en el popular *Ommegang* de la ciudad de Amberes (Thøfner 2007: 59-71, 188-189 y 220-221). Representaba al legendario gigante Druon Antigoon, que exigía un gravoso tributo por cruzar el único puente que había sobre el río Escalda, y con cuyo tiránico régimen acabó el soldado romano Silvio Brabo, que daría así nombre a la provincia de Brabante. Ahora era la imagen del dios de la guerra, Marte, que había asolado aquellos estados por espacio de 30 años (o incluso la de la propia Monarquía Hispánica), que era desarmado por 17 amorcillos (el afecto de las Diecisiete Provincias) para lograr, por la vía del amor y la dulzura, establecer la paz, que no se había conseguido con las armas, a través de la cesión de la soberanía de los Países Bajos al matrimonio formado por los archiduques Alberto e Isabel: «*Mars cedat Amori*». Esta alegoría parece inspirada en las bodas de Alejandro Magno con Roxana, que

Fig. 4. Gigante (Marte) desarmado por diecisiete armorcillos (las Provincias Unidas de los Países Bajos) en la Grote Markt de Amberes para la entrada de los archiduques Alberto e Isabel Clara Eugenia, incluida en la edición de Jan Boghe (o Boch), *Historica narratio profectiones et inaugurationes serenissimorum Belgii principum Alberti et Isabellae Aistriae Archiducum*, Antverpiae, ex Officina Plantiniana, 1602, pp. 274-275

describe Luciano de Samosata en su obra *Heródoto o Etión* (Cholcman 2014: 108-109), y que inspira pinturas de caballete y al fresco que muestran a Marte desarmado por Venus o por Cupido, o a unos amorcillos jugando con las armas del guerrero. En la entrada realizada para el archiduque Ernesto de Austria en 1594, esta figura del coloso/Marte encarnaba el poder de la Casa de Austria para vencer a la furia, la discordia y la desconfianza que yacían sometidas a sus pies.

En la calle Melkmarkt (mercado de la leche) de Amberes, se había erigido un retablo (*pegma*), en el que se veía un coloso con la efigie del Hércules Gálico (véase fig. 5; Boghe 1602: 265-268), con su piel de león y su clava, un arco y un carcaj de flechas. Sujetaba en su boca un anillo (símbolo del matrimonio archiducal y de la cesión de soberanía) del que pendían unas cadenas doradas que iban ligadas a los escudos sostenidos por 18 doncellas (las Diecisiete Provincias de los Países Bajos y el condado de Borgoña). El zócalo de este retablo mostraba en sus cuatro lados las 12 proezas del legendario semidiós. La prudencia y elocuencia de Hércules era capaz de domeñar su fortaleza para alcanzar hazañas semejantes. Dejando a un lado la espada de la venganza y el rigor del castigo, los estados que ahora heredaba en los Países Bajos y Borgoña

Fig. 5. Hércules Gallico, incluido en la edición de Jan Boghe (o Boch), *Historica narratio profectiones et inaugurationes serenissimorum Belgii principum Alberti et Isabellae Aistriae Archiducum*, Antverpiae, ex Officina Plantiniana, 1602, p. 267.

abrirían sus oídos a un líder gentil y a admoniciones agradables a favor de la concordia, y seguirían las disposiciones del archiduque y de su esposa. Así, gracias a una política basada en la mansedumbre y la facilidad de los nuevos soberanos, se podría lograr una verdadera fidelidad de parte de sus súbditos: «*Non armis opus*». Esta era una poderosa contraimagen de la extendida alegoría a la «Tiranía de Alba» en la que se veía a las Diecisiete Provincias encadenadas por sus cuellos (símbolo de subyugación) y arrodilladas a los pies del tiránico gobernante (Fontcuberta 2008, Esteban Estríngana 2009a: 129-131).

Quisiera concluir recordando un retablo con tablados erigido para la entrada de los archiduques en Gante el 28 de enero de 1600 (Boghe 1602: 329-335). Se hallaba instalado a la derecha de la puerta principal de la ciudad (Hoochpoort). Había un emblema con un espejo exaltando la providencia de Felipe II y la obsecuencia de su heredero, el príncipe Felipe. En el epistilo, aparecían a cada lado un Sol en el ocaso (el rey difunto) y un Sol naciente (el nuevo rey). Se ensalzaban como victorias de Cupido: matrimonios como los de Jacob y Raquel, o el de David y la hija de Micol. Se recordaban las victorias de Felipe II en San Quintín (1557), Gravelinas (1558) y Lisboa (1580); y se comparaba al príncipe Felipe como un nuevo Alejandro Magno montado en Bucélafo, que podría deshacer el nudo gordiano dejado por su padre en Flandes. Predecía para él futuras victorias con otros cuatro emblemas: «*Post busta superstes*» (con un Ave Fénix de la que renace la Casa de Austria en la prole de Felipe II); «*Nec spe nec metu*» (lema de Felipe II); «*Angit quem tangit* (con las aspas ardientes de San Andrés, símbolo de Borgoña y de los tercios españoles); y «*Religione et Iustitia*» (virtudes de Felipe II que adopta también su hijo). También se exaltaban las victorias de Maximiliano II y Rodolfo II sobre los turcos en las fronteras del Sacro Imperio. Junto a la efigie al vivo de Alberto de Austria, aparecían las virtudes de la justicia, la fortaleza y la prudencia; y al lado de Isabel Clara Eugenia, las de la clemencia, la templanza y la religión; a sus pies, como contrarias, se veían los vicios de la herejía, la lujuria, la discordia, la tiranía, la locura (o el desvarío) y la pereza.

En este retablo, tenían cabida además tres tablados en los que los estudiantes del colegio de los jesuitas interpretaron una serie de dramatizaciones. En la primera de ellas, se veía a cuatro miembros de Flandes que se enfrentaban a unos exaltados holandeses, y se lamentaban de las amenazas que les hacían con una espada inglesa, en alusión al apoyo militar prestado por la reina de Inglaterra a los rebeldes holandeses que realizaban incursiones en la provincia de Flandes. Acudían en su auxilio los archiduques: la infanta Isabel rechazaba a los holandeses, y Alberto les arrebataba la espada. Eran aclamados después los nuevos soberanos por cuatro ninfas de Flandes.

En el tablado del medio se veía a las Diecisiete Provincias postradas con cadenas a los pies (símbolo de paz y sumisión), mientras Isabel pisaba con su pie derecho a unos herejes, y les invitaba a disfrutar de un dulce sueño. En otro lado de la escena, Alberto conducía cautiva a la diosa Belona (la guerra) que iba como dormitando, mientras las

provincias agradecían el consuelo (*otia*) que los archiduques les habían traído con su nuevo régimen.

En el tercer tablado, se veía un árbol con tres coronas (ducal, real e imperial) pronosticando el prometedor futuro que se esperaba de la estirpe creada con esta unión entre la infanta Isabel y el archiduque Alberto. En este teatro se declamaron crónicas, odas, anagramas y otras composiciones poéticas tanto en griego como en latín. En el frontispicio del teatro se hallaba escrito el siguiente lema: «*Cedat arma togae*», ríndanse las armas a la elocuencia de las letras.

Obras citadas

Aldovera y Monsalve, fray Jerónimo de, *Sermon a las honras que hizo la ciudad de Çaragoça, por la muerte de la Catholica Magestad, el Rey nuestro Señor Don Felipe II deste nombre en los Reynos de Aragón*, Zaragoza, Juan de Lanaja y Quartanet, 1621.

Bernat Vistarini, Antonio y John T. Cull, *Enciclopedia de emblemas españoles ilustrados*, Madrid, Akal, 1999.

Boghe (o Boch), Jan (Johannes Bocchius), *Descriptio publicae gratulationis, spectaculorum et ludorum, in adventu Principis Ernesti Archiducis Austriae… cum carmine panegírico in eiusdem Principis Ernesti…; Accesit denique Oratio funebris in Archiducis Ernesti obitum ijsdem provincijs luctuosissimum*, Amberes, Oficina Plantiniana, Viuda y Jan Moretus, 1595.

— *Historica narratio profectionis et inaugurationis… Alberti et Isabellae Austriae Archiducum: et eurom optatissimi in Belgium Adventus, rerumque gestarum ey memorabilium, gratulationum, apparatuum et spectaculorum in ipsorum susceptione et inauguration hactenus editorum accurate description*, Amberes, Oficina Plantiniana, Jan Moretus, 1602.

Borggrefe, Heiner, Vera Lüpkes, Paul Huvenne y Ben Van Beneden (eds.), *Hans Vredeman de Vries und die Renaissance im Norden*, catálogo de exposición, Lemgo/Antwerpen, Wieserenaissance-Museum Schloss Brake/Koninklijk Museum voor Schone Kusnten, 2002.

Bussels, Stijn, *Spectacle, Rhetoric and Power: The Triumphal Entry of Prince Philip of Spain into Antwerp*, Amsterdam, Rodopi, 2012.

Carneiro, Sarissa, «La clemencia del príncipe: su representación alegórica en emblemas y empresas de España y América colo-

nial», en *Revista Chilena de Literatura*, 85, noviembre 2013, pp. 75-100.

Cholcman, Tamar, *Art on Paper. Ephemeral Art in the Low Countries. The Triumphal Entry of the Archdukes Albert and Isabella into Antwerp, 1599*, Turnhout, Brepols, 2014.

Dubet, Anne, «El arbitrismo como práctica política: el caso de Luis Valle de la Cerda (¿1552?-1606)», en *Cuadernos de Historia Moderna*, 24, 2000a, pp. 107-133.

— *Réformer les finances espagnoles au Siècle d'or. Le projet Valle de la Cerda*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise-Pascal, 2000b.

Exequias, tumulo y pompa funeral, que la Universidad de Salamanca hizo en las honras del Rey nuestro señor don Felipe III en cinco de Junio de mil y seiscientos y veynte y uno, Salamanca, Antonio Vázquez, 1621.

Esteban Estríngana, Alicia, «Haciendo rostro a la fortuna. Guerra, paz y soberanía en los Países Bajos (1590-1621)», en *Tiempo de paces, 1609-2009. La Pax Hispanica y la Tregua de los Doce Años*, dir. por Bernardo J. García García, catálogo de exposición, Madrid, Fundación Carlos de Amberes/SECC, 2009a, pp. 77-123.

— «La Tregua de los Doce Años: fracaso del principio de reunión pactada de los Países Bajos bajo el dominio de los Archiduques», en *Pedralbes*, 29, 2009b, pp. 95-157.

— «El mito de Gedeón y la noción de servicio. De soberanía y sujeción política entre los siglos xvi y xvii», en *Servir al rey en la Monarquía de los Austrias. Medios, fines y logros del servicio al soberano en los siglos xvi y xvii*, ed. de Alicia Esteban Estríngana, Madrid, Sílex, 2012, pp. 87-118.

Fernández de Heredia, Juan Francisco, *Trabajos y afanes de Hercules*, Madrid, Francisco Sanz, 1683.

Fletos, Pedro, *Oracion fúnebre, y threno sacro, que en las magestuosas annuales exequias del señor Phelipe III rey de las Españas, celebradas en el Real Convento de las Descalças Reales de Madrid, sábado doze de Março de 1701, dixo y consagra a la Catholica Magestad del Rey nuestro señor Phelipe V*, Madrid, s. n., 1701.

Florencia, Jerónimo de, *Sermón que predicó a la Magestad Catolica del rey D. Felipe Quarto… en las Honras que Su Magestad hizo al Rey Felipe III su padre… en San Geronimo el Real de Madrid a 4 de mayo de 1621*, Madrid, Luis Sánchez, s. a. [1621].

Fontcuberta, Cristina, «La iconografía contra el III duque de Alba: sobre usos y recursos de las imágenes de oposición en la época moderna», en *La historia imaginada: construcciones visuales del pasado en la Época Moderna*, ed. de Joan Lluís Palos y Diana Carrió-Invernizzi, Madrid, CEEH, 2008, pp. 207-234.

García García, Bernardo J., «"Ganar los corazones y obligar los vecinos". Estrategias de pacificación de los Países Bajos (1604-1610)», en *España y las 17 Provincias de los Países Bajos. Una revisión historiográfica (XVI-XVIII)*, ed. de Ana Crespo Solana y Manuel Herrero Sánchez, Córdoba, Universidad de Córdoba, 2002, vol. I, pp. 137-165.

— «La *Pax Hispanica*: una política de conservación», en *La Monarquía de Felipe III: Los Reinos*, ed. de José Martínez Millán y Maria Antonietta Visceglia, Madrid, Fundación Mapfre, 2008, vol. IV, pp. 1215-1276.

— (ed.), *Tiempo de paces, 1609-2009. La Pax Hispanica y la Tregua de los Doce Años*, catálogo de exposición, Madrid, Fundación Carlos de Amberes/SECC, 2009.

— «Entre Vervins y la Tregua de Amberes. Estrategias de restauración de los Países Bajos meridionales (1598-1621)», en *Las monarquías española y francesa (siglos XVI-XVIII). ¿Dos modelos políticos?*, ed. de Anne Dubet y José Javier Ruiz Ibáñez, Madrid, Casa de Velázquez, 2010, pp. 85-94.

Gelabert, Juan E., «Los *Avisos* de Luis Valle de la Cerda en contexto (1598-1599)», en *Obradoiro de Historia Moderna*, 23, 2014, pp. 35-69.

Honras y obsequias que hizo al católico, y christianissimo Rey Don Filipe Tercero nuestro Señor su muy Noble y muy Leal Ciudad de Murcia, ed. de Alonso Enríquez, Murcia, Luis Beros, 1622.

Janssens, Gustaaf, «Pacification générale ou réconciliation particulière? Problèmes de guerre et de paix aux Pays-Bas au début du gouvernement d'Alexandre Farnèse (1578-1579)», en *Bulletin de l'institut historique belge de Rome*, 63, 1993, pp. 251-278.

León, fray Luis de, «De los nombres de Cristo», en *Obras completas castellanas de fray Luis de León*, ed. del padre Félix García, Madrid, Editorial Católica (BAC), 1957.

López, Diego, *Declaración magistral de los Emblemas de Andres Alciato con todas las Historias, Antiguedades, Moralidad, y Doctrina tocante a las buenas costumbres*, Nájera, Juan de Mongaston, 1615.

Mallea, fray Salvador de, *Rey pacífico y gobierno de príncipe católico, sobre el psalmo 100 de David…*, Génova, Pedro Francisco Barberio, 1646.

Mendo, Andrés, *Príncipe perfecto y ministros ajustados, documentos políticos y morales*, Lyon, Horacio Boissat y George Remus, 1662.

Paravicino y Arteaga, fray Hortensio Félix, *Panegyrico Funeral a la gloriosa memoria del señor Rey D. Filipe Tercero el Piadoso*, Madrid, Teresa Iunti, 1625a.

— *Epitafios o Elogios funerales al Rey don Felipe III el Piadoso*, Madrid, Teresa Iunti, 1625b.

Peñalosa, Nicolás de, *Sermón que predicó… religioso de la Compañía de Jesus en la Santa Iglesia de Cartagena a las Honras que hizo la… Ciudad de Murcia al Rey… Philipe Tercero a seys de Mayo jueves 1621*, S.l., s.n., s.a. [1622]. [Se publicó en sueltas, pero figura incluido en *Honras y obsequias que hizo al católico, y christianissimo Rey Don Filipe Tercero nuestro Señor su muy Noble y muy Leal Ciudad de Murcia*, ed. de Alonso Enríquez, Murcia, Luis Beros, 1622, pp. 157-228.]

Pokorny, Veronika, «Clementia Austriaca. Studien zur Bedeutung der Clementia Principis für die Habsburg im 16. und 17. Jahrhundert», *Mitteilungen des Instituts für Österreichische Geschichtsforschung*, 86, 1978, pp. 311-364.

Porreño, Baltasar, «Dichos y hechos de el señor Rey D. Phelipe III el Bueno, potentissimo y glorioso monarca de las Españas y de las Indias», en *Memorias para la historia de Don Felipe III, Rey de España*, ed. de Juan Yáñez Fajardo, Madrid, Nicolás Rodríguez Franco, 1723, pp. 223-346.

Rodríguez Pérez, Yolanda, «The Pelican and its Ungrateful Children: The Construction and Evolution of the Image of Dutch Rebelliousness in Golden Age Spain», *Journal of Early Modern History,* 11, 2007, pp. 285-302.

Rojas, Paulo de, *Lagrimas de Çaragoça en la muerte de Filipe, Rey II de Aragon deste apellido y exequias que con aparato real a su memoria celebró*, Zaragoza, Juan de Lanaja y Quartanet, 1621.

Séneca, Lucio Anneo, «De la clemencia», en *Tratados filosóficos*, trad. de Francisco Navarro y Calvo, Madrid, Luis Navarro y Calvo, 1884, 2 vols.

Schepper, Hugo de, «Repressie of Clementie in the Nederlanden onder Karel V en Filips II», en *Een rijk gerecht: opstellen aangeboden aan P. L. Nève*, ed. de Beatrix C. M. Jacobs, E. Chris Cop-

pens y Paul L. Nève, Nijmegen, Gerard Noodt Instituut, 1998, pp. 341-364.
— «Los Países Bajos y la Monarquía Hispánica. Intentos de reconciliación hasta la tregua de los Doce Años (1574-1609)», en *España y las 17 Provincias de los Países Bajos. Una revisión historiográfica (XVI-XVIII)*, ed. de Ana Crespo Solana y Manuel Herrero Sánchez, Córdoba, Universidad de Córdoba, 2002, vol. I, pp. 325-354.
Soen, Violet, «Estrategias tempranas de pacificación de los Países Bajos (1570-1598)», en *Tiempo de paces, 1609-2009. La Pax Hispanica y la Tregua de los Doce Años*, ed. de Bernardo J. García García, catálogo de exposición, Madrid, Fundación Carlos de Amberes/SECC, 2009, pp. 61-75.
— «The *Clementia Lipsiana*: Between Political Analysis, Authobiography and Paneryric», en *(Un)masking the Realities of Power. Justus Lipsius and the Dynamics of Political Writing in Early Modern Europe*, ed. de E. De Bom, M. Jansses, T. Van Houdt y Jan Papy, Leiden/Boston, Brill, 2011, pp. 207-231.
— *Vredehandel. Adellijke en Habsburgse verzoeningspogingen tijdens de Nederlandse Opstand (1564-1581)*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2012a.
— «Reconquista and Reconciliation in the Dutch Revolt. The campaign of Governor General Alexander Farnese in the Dutch Revolt (1578-1592)», *Journal of Early Modern History*, 16, 2012b, pp. 1-22.
— «Challenges to Clemency: Seneca, Lipsius and the Dutch Revolt», en *Acta Conventus Neo-Latini Upsaliensis. Proceedings of the Fourteenth International Congress of Neo-Latin Studies (Uppsala 2009)*, ed. de Alejandro Coroleu *et al.*, Leiden/Boston, Brill, 2012c, 2 vols., vol. 2, pp. 1039-1048.
Solórzano Pereira, Juan, *Emblemata centum, regio politica*, Madrid, Domingo García Morras, 1653.
Stensland, Monica, «'Not as bad as all that': the strategies and effectiveness of loyalist propaganda in the early years of Alexander Farnese's governorship», *Dutch Crossing. Journal of Low Countries Studies*, 31, 1, 2007, pp. 91-112.
— *Habsburg Communication in the Dutch Revolt*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2012.
Thøfner, Margit, *A Common Art: Urban Ceremonials in Antwerp and Brussels during and after the Dutch Revolt*, Zwolle, Wanders Publishers, 2007.

Valle de la Cerda, Luis, *Avisos en materia de estado y Guerra, para oprimir rebeliones, y hacer pazes con enemigos armados, o tratar con súbditos rebeldes*, Madrid, Pedro Madrigal, 1599.

Villava, Juan Francisco de, *Empresas espirituales y morales*, Baeza, Fernando Díaz de Montoya, 1613.

Vrolijk, Marian y Hugo de Schepper, «The other Face of Struggle against Violence: Peace and Order by Clemency in the Netherlands, 1500-1650», en *Janus at Millennium. Perspectives on Time in the Culture of the Netherlands*, ed. de Thomas F. Shannon y Johan P. Snapper, Lanham, Rowman & Littlefield, 2004, pp. 279-295.

Waele, Michel de, «Entre concorde et intolérance: Alexandre Farnèse et la Pacification des Pays-Bas», en *De Michel d L'Hospital à l'édit de Nantes. Politique et Religion face aux Églises*, ed. de Thierry Wanegffelen, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise-Pascal, 2002, pp. 51-70.

La Furia española (1576) en el teatro ¿Un trágico accidente de la guerra o una agresión premeditada?

Raymond Fagel
(Universiteit Leiden)

El ataque de los soldados españoles a Amberes en 1576 y el saqueo posterior forma uno de los elementos más emblemáticos de la Leyenda Negra en los Países Bajos (Arnade 2008: 243). Esta fama ya se reflejó a finales del siglo xvi y principios del xvii en varias obras dramáticas europeas con este tema, destacando *El saco de Amberes*, atribuida a Francisco de Rojas Zorrilla, y la anónima *A Larum for London*, editada en 1602 (Greg 1913; Rojas Zorrilla). En su artículo sobre ambas obras, «A Study in Dramatic Contrasts. The Siege of Antwerp in *A larum for London* and *El saco de Amberes*», Ann Mackenzie nos ofrece una excelente comparación panorámica de las diferencias y similitudes entre el texto del dramaturgo español y el del inglés anónimo (1982: 287). No obstante, esta autora no dedicó mucho espacio a la causa concreta de la Furia y la responsabilidad de la misma. Concluyó brevemente que en ambas obras el ataque a Amberes se presentaba como un acto premeditado por parte de los españoles, mientras que, según esta hispanista, en realidad fue «more through accident that design» (Mackenzie 1982: 287). Es decir, a ojos de Mackenzie la interpretación de los hechos en ambas obras era una distorsión de la realidad histórica.

¿Fue el saco un accidente trágico causado por un grupo de amotinados fuera de control o fue un acto de guerra organizado desde arriba por los altos mandos militares españoles en Amberes? Esta pregunta es esencial si queremos comprender ambas obras en el contexto de la Leyenda Negra. ¿Fue el saco el resultado de la violencia innata e irrefrenable de los soldados españoles o la consecuencia de

una sopesada decisión militar según las prácticas de guerra de la época? Clave para responder a esta pregunta es la posición del castellano de Amberes, Sancho Dávila, que en ambas obras tiene un papel protagonista, sobre todo en *A Larum for London*, donde el autor le ha convertido en la personificación por excelencia de la Leyenda Negra. Para contextualizar estas obras, utilizaremos información de diferentes crónicas, e incluso la correspondencia de Sancho Dávila y otras personas involucradas en los acontecimientos.

Dos obras de teatro sobre el saco de Amberes

Aunque Ann Mackenzie nos informa en la última anotación de su artículo que estaba preparando una edición crítica de *El saco de Amberes* (1982: 300) no disponemos hasta el día de hoy de una edición moderna, ni siquiera de un texto de la misma fácilmente asequible, puesto que existe tan solo una copia suelta en la biblioteca del Instituto del Teatro en Barcelona y otra en la biblioteca de la Junta de Castilla-La Mancha en Toledo (Rojas Zorrilla), ambas de la misma edición.[1] Parte de la causa de la falta de una edición moderna está relacionada con la difícil atribución de la obra, datada generalmente en los años treinta del siglo xvii. Figura en una lista de obras de Pedro Calderón de la Barca, pero no se encuentra en ninguna de las ediciones de las *Partes* de sus comedias. Después de la atribución de la obra a Rojas Zorrilla por Mackenzie (1981), la pieza sigue siendo relacionada con Calderón, como por ejemplo en el catálogo de la biblioteca de Toledo. En el ejemplar de Barcelona, titulado *El saco de Amberes. Comedia famosa de don Pedro Calderón*, alguien ha añadido con caligrafía antigua «de las falsas» y explica «que esta comedia es de don Francisco de Roxas lo dijo Espetillo y le consta».[2] No obstante, en el proyecto de la publicación por el Instituto de Teatro de Almagro de las obras completas de Rojas Zorrilla, parece que los editores han considerado tan solo las comedias publicadas en las *Partes*, puesto

1 Es nuestra intención por lo menos hacer consultable en breve el texto a través de Internet como parte del proyecto de investigación sobre los comandantes españoles en Flandes durante la primera década de la revuelta, «Facing the enemy. The Spanish army commanders during the first decade of the Dutch Revolt (1567-1577)», proyecto de investigación financiado por NWO, Instituto de Historia, Universidad de Leiden.

2 No hemos podido identificar a Espetillo.

que no figura *El saco de Amberes*,[3] aunque también puede ser que no deseen incluirla por considerarla todavía de dudosa atribución (González Cañal 2007). Durante los últimos años *El saco de Amberes* ha recibido algo más de atención, como por ejemplo en unos trabajos de Yolanda Rodríguez Pérez sobre los motines en el teatro español del Siglo de Oro (Rodríguez Pérez 2008, 2009 y 2013). Tracy Crowe Morey, en su pequeño libro *Between History and Fiction. The Early Modern Spanish Siege Play* (2010) apenas se refiere a ella y lo hace tan solo basándose en el trabajo de Mackenzie (1982: 78-79).[4]

En 2013, Joseph Stephenson describió *A Larum for London* también como un tipo de «neglected play» (2013: 179), pero su trabajo y el de, por ejemplo, Genevieve Love (2013) y Vin Nardizzi (2012) demuestran claramente el gran interés actual por esta obra. Ya en 1913 se publicó una edición moderna (Greg 1913), seguida casi 100 años más tarde por una edición crítica de William Scott Lancaster (2011) en forma de tesis doctoral que nos demuestra de nuevo el interés que tiene esta obra en la actualidad. Este auge en el interés científico forma parte del desarrollo de los estudios sobre las relaciones culturales entre España e Inglaterra en la época moderna, que en los últimos años se ha convertido en un campo de investigación muy fructífero. Pensemos en autores como Barbara Fuchs (2013), Alexander Samson (2009) y Eric Griffin (2009), por mencionar tan solo a las personas involucradas en el marco del proyecto sobre la Leyenda Negra y el teatro que forma la base de esta misma publicación, pero también por ejemplo se puede pensar en las contribuciones recientes de Edward Eaton (2010) y las de Elizabeth Evenden sobre Portugal.[5] En el marco del estudio de la Leyenda Negra a menudo se hace referencia a esta obra de carácter extremadamente antihispánico, como por ejemplo en el conocido libro de William Maltby (1971: 52-53; Stephenson 2013: 194). No obstante, recientemente han surgido dudas sobre el carácter antihispánico del teatro inglés alrededor de 1600 (Eaton 2010: 331).

3 <http://www.cervantesvirtual.com/portales/francisco_rojas_zorrilla/proyectos_investigacion/>, consultado por el autor el 24 de agosto de 2015.

4 *El saco de Amberes* no aparece mencionado en García Hernán (2006). Gossart (1913: 330) conoce la existencia de la obra, pero no la ha encontrado.

5 Proyecto de investigación: «Re-shaping the Black Legend: conflict, coalition and the press: Anglo-Portuguese relations c. 1480-1680», Brunel University London.

La decisión de atacar la ciudad: historia y literatura

Aunque Mackenzie no cita ningún historiador moderno sobre la idea de que en realidad el saco fue sobre todo un accidente y no un acto deliberado, cita en su artículo dos trabajos de Geoffrey Parker (1982: 287, 299; Parker 1977 y 1979). No obstante, en su *Dutch Revolt* de 1977 no encontramos esta idea en el texto (1977: 178):

> On the same day [3 de noviembre de 1576] the Spanish forces in and around Antwerp, together with some German units, prepared to deliver an all-out attack on the city. Anticipating the assault, the magistrates of Antwerp admitted some detachment of the States-General's forces into the city on 2-3 November and ordered a defensive ditch and rampart to be dug against the citadel. By Saturday 3 November it was almost completed, but a small gap remained and the citizens decided not to work on Sunday. The Spaniards attacked at dawn.

En este fragmento observamos que la decisión de atacar la ciudad resulta de manera lógica de la situación política y militar del momento. En su libro, Parker no busca el protagonismo en las tropas amotinadas españolas que habían entrado poco antes en la ciudadela. No obstante, en un artículo anterior del mismo historiador la decisión del ataque parece ser tomada por los amotinados: «the mutineers stormed the city and sacked it» (Parker 1979: 118). Parker había publicado este artículo en la revista *Past & Present* en 1973, pero la publicación se basaba en dos conferencias suyas dadas en 1972 (Parker 1979: 105, 239). Parece muy probable que Mackenzie basara su idea sobre el ataque en este artículo sin darse cuenta de que la situación era bastante más complicada y que incluso los trabajos del mismo Geoffrey Parker no mostraban una visión completamente coherente de los acontecimientos.

Es exactamente alrededor de estos años, en 1971, cuando un historiador belga, Etienne Rooms, publicó un artículo sobre la Furia Española en el que explica de manera convincente el desarrollo de los acontecimientos. Aunque los amotinados luchaban bajo su propia bandera, obedecían perfectamente las órdenes de Sancho Dávila, el comandante de todo el ejército (Rooms 1971: 53-54). Es interesante notar que un historiador moderno como Peter Arnade, que ha estudiado las narrativas de la Guerra de Flandes desde la perspectiva de los rebeldes, habla sin duda alguna de un ataque por los amotinados: «The mutineers struck early Sunday morning, pouring out of the citadel» (Arnade 2008: 248). Esta idea de una acción violenta por parte de los amotina-

dos también domina todavía la historiografía holandesa actual sobre los acontecimientos en Amberes (Kuijpers y Pollmann 2013: 176).

Sigamos el hilo. Mackenzie demuestra que también las fuentes históricas que fueron utilizadas por dramaturgos habían optado por la idea de una acción deliberada, al igual que nuestras obras de teatro. En el caso de *A Larum for London* se trata sobre todo de una relación de un testigo inglés del asalto, George Gascoigne (Lancaster 2011). Nos resume su idea Mackenzie: «He prefers to believe instead that it was the result of a calculated decision by the ruthless Spanish authorities in Flanders, greedy for the city's wealth» (1982: 287). Gascoigne dice que llevaban mucho tiempo esperando para tener una excusa para el ataque y habla sobre «their malicious and cruel intent» (Lancaster 2011: 439). Un aspecto interesante es que Lancaster ha incluido en su edición otro texto inglés que según mi opinión puede haber servido como fuente directa para *A Larum for London*, y que fue publicado unos años más tarde que el trabajo de Gascoigne (Lancaster 2011: 45).[6] En *An Historical Discourse or Rather a Tragicall Historie of the Citie of Antwerpe*, el autor anónimo explica que los habitantes de la ciudad habían empezado a construir fosos para defenderse de los soldados dentro de la fortaleza. Y es más, la negativa opinión pública contra los militares españoles, el ataque a los soldados en la fortaleza de Gante y la entrada de tropas en Amberes por cuenta de los habitantes de la ciudad, originaron, según este texto, en los militares españoles en la fortaleza miedo de una masacre general de ellos mismos: «With which incouragement of Davila, the Spaniards thoroughly inflamed, being before on fire with desire of revenge, and the sacke of so rich and wealthie a citie, they came foorth of all quarters» (Lancaster 2011: 461-462). Tanto el autor de este último panfleto como Geoffrey Parker en *The Dutch Revolt* coinciden en que los habitantes de Amberes se estaban preparando para la guerra. Es difícil mantener la opinión de Mackenzie de que, según el «substantially accurate judgement» de Gascoigne, los habitantes de Amberes, y cito a Gascoigne, «did yet remayne quiet, and entred not into any martial action» (Mackenzie 1982: 287). En *A Larum for London*, la visión negativa de los espa-

6 Lancaster dice que esta fuente no ofrece elementos nuevos comparado con Gascoigne, pero la presencia del duque de Alba, de Sancho Dávila y del capitán alemán Cornelius Vaneind (Van Ende), y de su traición, forman elementos esenciales de *A Larum for London* que no encontramos en Gascoigne (Mackenzie 1982: 286). Mackenzie todavía consideraba el capitán Van Ende una invención del autor (1982: 288).

ñoles de estos textos se ve multiplicada y la obra se convierte de este modo en una pieza clave de la Leyenda Negra inglesa presentándonos soldados españoles por doquier que matan cruelmente a niños inocentes (Maltby 1971: 53; Griffin 2009: 207-208).

La misma línea de argumentación se puede desarrollar para la relación entre *El saco de Amberes* y sus fuentes históricas. En este caso se trata aquí de los *Comentarios* de Bernardino de Mendoza y *La segunda parte de la historia general del mundo* de Antonio de Herrera: «Mendoza and Herrera, it should be noted, are equally concerned to misrepresent the assault on Antwerp an oficial and deliberate act» (Mackenzie 1982: 287). Para ellos el motín ya había acabado antes de la entrada en la ciudad. Los antiguos amotinados querían mostrar su lealtad con este ataque y, además, visto el comportamiento de Amberes contra los españoles, el castigo era inevitable según estos autores. El teatro, ahora se trata de *El saco de Amberes*, de nuevo es capaz, como en el ejemplo de *A Larum for London*, de amplificar aún más la visión de la historiografía, en este caso, «to glorify still more extravagantly the victory over Antwerp» (Mackenzie 1982: 288). Quizá podemos incluso considerar *El saco de Amberes* como un tipo de respuesta implícita a la Leyenda Negra, puesto que es imposible pensar que el autor no estaba al día de la fama negativa del saco.

El protagonista: Sancho Dávila como personificación del bien y del mal

Podemos adentrarnos más en esta temática a través del papel de Sancho Dávila (Martín García 2010: 207-215) como uno de los protagonistas principales, en primer lugar en *A Larum for London*. Como gobernador de la fortaleza y comandante de las tropas, es la única persona que podría haber sido capaz de frenar la entrada a la ciudad, o, todo lo contrario, de haber ordenado la entrada en la misma. Según el historiador belga Génard, «À Sancho d'Avila était réservée la honte du commandement général de cette bande de Barbares» (Génard 1876: 461). Quizá tan solo el consejero real Jerónimo de Roda, presente en la fortaleza, tenía suficiente poder para contradecir la voluntad de Sancho Dávila.[7] Lo más probable es una colaboración estrecha en el

7 Según P. Génard, era Jerónimo de Roda el responsable de los acontecimientos (Génard 1876: 460-461).

gobierno entre estos dos hombres (Pidal y Salvá 1857: 140). Como ya hemos visto, ambas obras de teatro defienden la idea de una entrada premeditada.

En *A Larum for London*, Dávila está muy presente, aunque bajo el nombre de Sancto Danila. Después del prólogo es el primero que entra en escena, junto con dos capitanes más. El autor no deja al público duda alguna sobre quién provoca la entrada: «The plot already is determin'd of, and say Cornelius [el traidor alemán] doe but keepe his word; these swilling Epicures shall taste of death, whilst we survive to rifle their rich coffers» (Greg: líneas 20-23). Las riquezas de Amberes son la única causa del ataque: «if men ever had a fit occasion to inrich themselves, and fill the vast world with our ecchoing fame; now is that instant put into our hands» (Greg: líneas 63-65). Para el autor, los intereses políticos y militares no ejercen ningún papel en la motivación de Sancho Dávila. Tan solo usa como excusa el hecho de que los habitantes de la ciudad habían dejado atracar en el río, frente a la ciudad, la flota de Guillermo de Orange. Los amotinados tampoco desempeñan ningún papel de importancia y los que llegan de Alost [los amotinados] son nombrados del mismo modo que los demás refuerzos, es decir, sin mencionar su carácter especial de insubordinados (Greg: líneas 100-105).

El carácter sangriento de Sancho Dávila se refleja aún más en un episodio sobre un anciano y su hija. Dávila manda sacar a la hija de un convento donde había buscado refugio: «welcome faire sweet, mine armes shall be thy throane» (Greg: línea 1023). Cuando los defensores de la ciudad causan demasiados problemas para que Dávila pueda disfrutar de su botín de guerra, la mata de un disparo de su pistola, «rather tan another shall inioy, what Danila held esteemed in his eye, heere it began, and heere my love shall dye» (Greg: líneas 1075-1079). Esta anécdota está basada en Gascoigne, quien habla de la violación de una chica sacada de un convento por dos soldados. También su muerte es fruto de la invención del dramaturgo (Mackenzie 1982: 289).

Dávila también tiene la penúltima palabra, justo antes del epílogo final, cuando entra triunfante con tambores, banderas y soldados (Greg: versos 1610-1625):

> Her streetes lye thwackt with slaughtered carcasses,
> her houses that before were stuft with pride,
> are left as naked as the wilderness:
> Oh in remorse of humaine clemency,
> My heart (me thinkes) could sigh, my eyes shed teares,

To call to minde and see their misery:
But they were wanton and lascivious,
Too much addicted to their private lust:
And that concludes their martirdoome was iust.

En general, Sancho Dávila aparece en *A Larum for London* como una figura cruel, como personificación del mal y de la Leyenda Negra, que no habría tenido ningún problema con el saqueo ni con haber sido responsable del mismo. No obstante, estas palabras de Sancho Dávila al final de la obra parecen demostrar un sentimiento humano hacia los habitantes de la ciudad. Así, habla de cómo su corazón suspira y sus ojos lloran al pensar en la miseria de los burgueses. Pero esta humanidad por parte del militar español no dura mucho. Unos versos más abajo vemos que lo que realmente le interesa es su propia fama: «Pray God the tyranny exprest in Antwerpe, like to the ecchoing clamour of a trumpet, speake not our deedes before our owne approach» (Greg: versos 1631-1633). Dávila quiere llegar a la corte antes que las noticias. En cualquier caso, resulta extraño que hable de tiranía, término típico de la Leyenda Negra, como algo positivo.

Huelga decir que en *El saco de Amberes* encontramos a un Sancho Dávila con un carácter totalmente diferente. El gobernador de la fortaleza de Amberes sale regularmente en escena.[8] La primera vez, «con una rodela terciada y una pistola en la cinta» (Rojas Zorrilla, p. 5), indicando que la violencia entre españoles y defensores de la ciudad ya había empezado. A los ojos de Rojas Zorrilla es un militar ejemplar, fiel al rey y a su «honrado oficio», y que desea pacificar a los amotinados (Rojas Zorrilla, p. 9): «Bolved, volved, Español, por vuestra nación» (Rojas Zorrilla, p. 21). En *El saco de Amberes*, el motín empieza en Amberes, pero después los amotinados se van a Alost para finalmente volver a Amberes y ayudar en el ataque de la ciudad. Es una distorsión de los hechos, probablemente llevada a cabo para centrar la obra en la fortaleza de Amberes. En otra escena de la obra Sancho Dávila sale de la fortaleza para hablar con los amotinados: «y vengo a hazer nuevo esfuerço, para mover la dureza, destos animos rebeldes, porque a socorrer me buelvan» (Rojas Zorrilla, p. 27). Finalmente, los amotinados llaman a la puerta del castillo y Sancho habla con el electo Juan de Navarrete, el mando electo de los mismos (Rojas Zorrilla, p. 31):

8 Rojas Zorrilla (s. a.). Páginas sin numerar, 5-9, 20-22, 27-28, 31-32.

Sancho:	¿Quién llama?
Navarrete:	Los de Alost.
Sancho:	¿Y con qué intento?
	(¿si acaso les ha animado
	lo que anoche les previne?)
	¿Venís a que se amotine
	la gente que me ha quedado?
Navarrete:	No es de tan infame ley,
	la acción que nos ha movido
Sancho:	¿Pues que es lo que os a traído?
Navarrete:	Ganalle a Amberes al Rey,
	pues con hecho tan valiente,
	nuestra misma afrenta cessa.

Es entonces cuando Sancho Dávila abre la puerta a los amotinados. Casi al final de la obra, y con el combate ya comenzado, el castellano de Amberes sale incluso «acuchillando a algunos», dejando claro que él participó activamente en los hechos violentos (Rojas Zorrilla, p. 32).

Comer en el paraíso o cenar en la villa de Amberes

Según Bernardino de Mendoza, los amotinados entraron al castillo el día 4 de noviembre a las ocho de la mañana: «Y Sancho Dávila y las demás cabeças les pidieron reposassen un poco y comiesen, pero ellos, que venían con ramos verdes y esperança de buen sucesso por sus buenos alientos, respondieron el estar resueltos de comer en el paraíso o cenar en la villa de Anvers» (Cortijo Ocaña 2008: 585). Esta famosa anécdota no clarifica quién es la persona que decide sobre el ataque, incluso estas palabras míticas ocultan el problema de la responsabilidad. No obstante, el mero hecho de que salgan al ataque, junto con las demás tropas del castillo, cada unidad por su propia puerta, demuestra que en todo caso había sido una acción bien organizada, y no el resultado de caos alguno. En *El saco de Amberes*, Navarrete invierte el orden de las comidas mencionado por Bernardino de Mendoza: «vamos a comer a Amberes o a cenar con Iesu Christo» (Rojas Zorrilla, p. 32), pero el mensaje parece ser el mismo, aunque con incluso más *bravoure*. Esta anécdota parece dar el protagonismo al mando electo por los amotinados, pero es Sancho quien de hecho había decidido anteriormente sobre el ataque, vistas sus palabras en la obra: «Ya advierto, que por mi orden lo [la puerta del Castillo hacia Amberes] han abierto» (Rojas Zorrilla, p. 31).

¿Distorsión de la realidad? En una carta del nuevo gobernador de Flandes, don Juan de Austria, del día 9 de noviembre desde Luxemburgo, la culpa de Sancho Dávila no está excluida, como apreciamos en esta misiva de tono considerablemente fuerte: «Háme dado, señor Sancho de Avila, mucha pena la revuelta que en Amberes ha acaecido y mucho mayor sería se entendiese que por causa suya, ó de la gente española que ahí está, hubiese sucedido» (Pidal y Salvá 1857: 138). Sancho responde a esta carta con una suya del 14 de noviembre en la que para dar respuesta, remite a una misiva anterior escrita por Jerónimo de Roda al mismo don Juan.

Claramente, el comandante no se atreve a hablar sobre la causa al gobernador y confía en la experimentada pluma del consejero real. No obstante, la carta de Sancho da alguna indicación de sus ideas. Explica que los castillos de Gante y Valencianas habían sido atacados, y que ellos en Amberes habían parado un ataque parecido. Implica que si los españoles no hubieran empezado, los de la ciudad hubieran atacado el castillo; era una forma de defensa, un «preemptive strike», en palabras de hoy en día: «cuando sea informado hallará que nuestra gente ha sido forzada por su salud y defensa haberse hecho lo sucedido procurando siempre de evitarlo» (Pidal y Salvá 1857: 141). Dos elementos refuerzan esta imagen maniquea de buenos y malos: no había que olvidar que los de la ciudad estaban aliados con el príncipe de Orange, mientras que ellos lo hacían todo en servicio de Su Majestad.

La carta de Dávila demuestra que el castellano de Amberes estaba perfectamente al día de la situación precaria de las tropas reales en Gante, donde la fortaleza ya había sido asediada desde mediados de septiembre por tropas pagadas por los Estados Generales. El asedio en Gante continuó durante los acontecimientos en Amberes, pero en el momento de escribir la carta Sancho Dávila ya podía haber sabido que los defensores de Gante habían rendido la fortaleza (Cortijo Ocaña y Gómez Moreno 2008: 571, 577-579, 590-592, 599-600). Parece lógico que Dávila utilice los acontecimientos en Gante para defender su actuación en Amberes.

Aunque no disponemos de la carta de Jerónimo de Roda a Juan de Austria, sí que conservamos una misiva del consejero a Felipe II, escrita el 6 de noviembre, tan solo dos días después de la entrada en Amberes y con el saqueo todavía en plena marcha (Robaulx de Soumoy 1860: 195-201). Los argumentos del consejero real se parecen mucho al panfleto anónimo inglés citado anteriormente. Creo que

el mero hecho de que dos fuentes de origen tan contrario coincidan en la descripción de los hechos es significativo. Los de la ciudad habían dejado entrar a tropas alemanas de los Estados Generales y habían empezado a construir fortificaciones contra el castillo, incluso poniendo piezas de artillería. Un nuevo detalle en la carta es que los españoles anteriormente habían salido una vez del castillo y ganado una parte de las trincheras. Hay que ser consciente de que esto sucedió ya días antes de la llegada de los amotinados. En palabras del cronista Antonio Trillo: «Y vez uvo que los españoles les entraron dentro con el capitán Ortiz y les degollaron alguna gente, y se retiraron sin pérdida de hombre, y si fuera golpe de gente, fuera posible ganar la villa» (Echevarría Bacigalupe 2008: 298). Ya había empezado el conflicto militar sin presencia de ningún amotinado presente en Amberes.

Es interesante el hecho de que Roda mencione en su carta que antes de dejar salir a los soldados por las puertas del castillo, él había publicado una ordenanza pública por la que no se podía saquear la ciudad, ni entrar en las casas, ni tocar a las mujeres y los niños, etc., y que todos habían jurado obedecer esta ordenanza. Este detalle, a primera vista quizá no muy llamativo, parece implicar que Roda, según su propia carta, tenía el poder de controlar las tropas. Pero su motivo es sin duda alguna cubrirse las espaldas por el saqueo, concluyendo sobre la ciudad que «laquelle a esté saccagée contre l'ordre donné et ce que avoit esté promis par ces soldats» (Robaulx de Soumoy 1860: 198-200). En mi opinión, parece poco probable esta intervención tan noble y humana por parte de Roda en el momento justo antes del ataque, pero incluso si fuese verdad, el consejero real sabía perfectamente que la entrada de los soldados en Amberes iba a causar muchas víctimas civiles.

Es muy probable que don Juan de Austria recibiera una carta de Roda con un contenido parecido. El gobernador aceptó las excusas, pero en su carta a Roda del 18 de noviembre se manifiesta todavía algo de su enfado hacia los altos cargos españoles en Amberes (Pidal y Salvá 1857: 151):

> Holgára yo harto que se hubieran excusado tantas desórdenes; mas bien tengo entendido que no fue por falta de los ministros de Su Majestad que ahí se han hallado. Ahora conviene se pongan los remedios posibles, como lo escribo al castellano Sancho de Avila, y por no replicarlo, podrá, señor Roda, tener aquella por suya y ayudar por su parte á que se restituya lo mas que se pudiera de lo tomado.

Aparte de que Roda menciona en su carta que los amotinados luchaban bajo su electo y bajo sus propias banderas hasta que fueron pagados (Robaulx de Soumoy 1860: 198), los amotinados no desempeñan ningún papel de importancia en estas cartas. Los textos no intentan culpar a los amotinados de la violencia, visto que hablan de todos los soldados en general cuando se trata del saqueo. Para Sancho Dávila y Jerónimo de Roda se trataba claramente de una acción militar contra un ejército enemigo, incluso contra un enemigo bastante más numeroso que ellos (Génard 1876: 463-464; Rooms 1971: 50-51) y el hecho de que los amotinados lucharan bajo su propio mando no cambiaba la situación para ellos. La particularidad de la situación era que se trataba de una batalla en plena ciudad y que vista la mala actuación de los defensores, esta batalla se convirtió muy rápido, en unas horas, en una masacre masiva de los defensores y los demás habitantes de la ciudad. La pregunta de si los españoles sabían que los enemigos les iban a dejar las cosas tan fáciles es un elemento a verificar. Si saquear la ciudad era la intención desde el principio, como se pretende en *A Larum for London*, habría sido más fácil hacerlo antes de que llegasen más tropas en defensa de la misma y antes de que pusieran su línea de defensa. Como Sancho Dávila le dice a Navarrete en *El saco de Amberes*: «Amberes es mucha empresa, / y traéis muy poca gente» (Rojas Zorrilla p. 31). El estudio de Rooms (1971: 50-51) ha dejado muy claro al respecto que había muchos defensores dentro de la ciudad, tanto militares como de la milicia urbana.

Otro elemento clave es la enemistad entre el gobernador de la ciudad, Frédéric Perrenot, señor de Champagney, y Sancho Dávila (Echevarría Bacigalupe 2003: 73, 78). Perrenot, hermano del arzobispo Granvela y personaje en ambas obras de teatro, llevaba tiempo intentando quitar a Sancho del gobierno del castillo, por ejemplo remplazándole por otro militar español como Julián Romero (Robualx de Soumoy 1860: 388, 297). Y un tercer elemento a estudiar en el futuro es el papel de las tropas alemanas en los acontecimientos, puesto que algunos regimientos cambiaban de bando en esta situación tan complicada, elemento muy bien representado en *A Larum for London* por la figura del traidor Van Ende. Perrenot, en sus escritos hace referencia a esta situación. Van Ende(n) «se tourna avec ses gens contre la ville […] [et] trahissait sa propre patrie, car il est natif d'une village proche de Bruxelles» (Robaulx de Soumoy 1860: 149). No obstante, incluir a los militares alemanes en un estudio sobre la Furia le habría quitado fuerza a la imagen de la Leyenda Negra.

El papel clave de los amotinados

La clave para el ataque a Amberes, y el saqueo como consecuencia del mismo, ha sido la muy inusual presencia en el ejército del rey de un grupo de amotinados luchando bajo su propia bandera y electo pero al servicio del rey y de su comandante militar. Era una solución generada por la situación crítica para las tropas españolas en Amberes y, en general, en todos los Países Bajos. Esta inusual solución es quizá a su vez ejemplo de una magnífica negociación por parte de Sancho Dávila. La obra inglesa *A Larum for London* refleja claramente el carácter militar de la lucha por el control de la ciudad, con ambos bandos preparándose para el combate, pero al final busca la culpa por completo en el mal carácter de los españoles, dejando así de lado todos los elementos políticos y militares. En *El saco de Amberes* de Rojas Zorrilla se aprecia el mismo carácter político-militar del conflicto y el autor demuestra entender perfectamente que la clave estaba en la manera en que Sancho Dávila y los amotinados encontraron una solución excepcional. La verdad dramática no estaba al final tan lejos de la realidad histórica. Es la historiografía posterior, sobre todo en Holanda, la que convirtió el conflicto en una acción aislada de amotinados, enfocándose así en el carácter violento de los españoles, pero sobre todo convirtiendo a los defensores en víctimas inocentes, núcleo de la narrativa de los rebeldes. La realidad es mucho más cruda: era una guerra cruel por ambas partes. No obstante, en el momento en que Sancho Dávila mandó abrir las puertas del castillo hacia la ciudad, sabía sin duda alguna que muchos, incluidos inocentes, iban a morir. La guerra había llegado a las calles de Amberes. Es en su apreciación final donde el autor de *El saco de Amberes* distorsiona esta cruda realidad (Rojas Zorrilla, p. 32):

> Atención, señores mios
> jamas oì que cupiessen
> honra y provecho en un saco:
> pero si vuessas mercedes
> dan por buena la comedia,
> harán que con ella medren
> los nuevos arrendadores,
> y los poetas se alienten,
> y cabran honra y provecho
> dentro del saco de Amberes.

Obras citadas

Arnade, Peter, *Beggars, Iconoclasts and Civic Patriots. The Political Culture of the Dutch Revolt*, Ithaca/London, Cornell University Press, 2008.

Cortijo Ocaña, Antonio y Ángel Gómez Moreno (eds.), Bernardino de Mendoza, *Comentarios de Don Bernardino de Mendoça de lo sucedido en las guerras de los Países Baxos, desde el año de 1567 hasta el de 1577*, Madrid, Ministerio de Defensa, 2008.

Crowe Morey, Tracy, *Between History and Fiction. The Early Modern Spanish Siege Play*, Bern, Peter Lang, 2010.

Eaton, Edward, «Spain as Seen in the Theatre of London, 1588-1605: An Exploration of Popular Sentiment», *International Journal of Arts and Sciences*, 3,16, 2010, pp. 321-331.

Echevarría Bacigalupe, Miguel Ángel (ed.), Martín Antonio del Río, *La crónica sobre Don Juan de Austria*, Wien/München, Verlag für Geschichte und Politik/R. Oldenbourg Verlag, 2003.

— (ed.), Antonio Trillo, *Historia de la rebelión y guerras de Flandes*, Wien/München, Verlag für Geschichte und Politik/R. Oldenbourg Verlag, 2008.

Fuchs, Barbara, *The Poetics of Piracy. Emulating Spain in English Literature*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2013.

García Hernán, David, *La cultura de la guerra y el teatro del Siglo de Oro*, Madrid, Sílex, 2006.

Génard, P. (ed.), «La furie espagnole. Documents pour servir à l'histoire du Sac d'Anvers en 1576», *Annales de l'Académie d'Archéologie de Belgique*, 32, 1876, pp. 5-728.

González Cañal, Rafael, «Incógnitas y hallazgos en el repertorio dramático de Rojas Zorrilla», en *Los segundones. Importancia y valor de su presencia en el teatro aurisecular. Actas del congreso internacional (Gargnano del Garda, 18-21 septiembre 2005)*, ed. Alessandro Cassol y Blanca Oteiza, Madrid/Frankfurt a. M., Iberoamericana/Vervuert, 2007, pp. 95-118.

Gossart, Ernest, *Les espagnols en Flandre. Histoire et poésie*, Bruxelles, Henri Lamertin, 1914.

Greg, W. W. (ed.), *A Larum for London* [1602], Oxford, Malone Society, 1913.

Griffin, Eric. J., *English Renaissance Drama and the Specter of Spain*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2009.

Kuijpers, Erika y Judith Pollmann, «Why Remember Terror? Memories of Violence in the Dutch Revolt», en *Ireland 1641: Contexts and reactions*, ed. J. Ohlmeyer y M. Ó. Siochrú, Manchester, Manchester University Press, 2013, pp. 176-196.

Lancaster, William Scott (ed.), *A Larum for London. A Critical Edition of the Performative Text*, Dissertation Texas A&M University-Commerce, 2011.

— (ed.), George Gascoigne, *The Spoyle of Antwerpe*, en *A Larum for London. A Critical Edition of the Performative Text*, Dissertation Texas A&M University-Commerce, 2011, pp. 437-457.

— (ed.), *An Historicall Discourse or Rather a Tragicall Historie of the Citie of Antwerpe (1586),* en *A Larum for London. A Critical Edition of the Performative Text*, Dissertation Texas A&M University-Commerce, 2011, pp. 459-464.

Love, Genevieve, «Past, Present, Presence, Prosthesis in *A Larum for London*», *Upstart. A Journal of English Renaissance Studies*, <http://upstart.sites.clemson.edu/Essays/prosthesis_larum/ prosthesis_larum.xhtml>, 2013, consultado el 20 de agosto de 2016.

Mackenzie, Ann L., «*El saco de Amberes*. Comedia falsamente atribuida a Calderón. ¿Es de Rojas Zorrilla?», en *Hacia Calderón. Sexto coloquio Anglogermano*, ed. Hans Flasche, Wiesbaden, Franz Steiner Verlag, 1981, pp. 151-168.

— «A Study in Dramatic Contrasts. The Siege of Antwerp in *A Larum for London* and *El saco de Amberes*», *Bulletin of Hispanic studies*, 59, 4, 1982, pp. 283-300.

Maltby, William S., *The Black Legend in England. The Development of Anti-Spanish Sentiment 1558-1660*, Durham, Duke University Press, 1971.

Martín García, Gonzalo, *Sancho Dávila, soldado del rey*, Ávila, Diputación Provincial de Ávila/Institución Gran Duque de Alba, 2010.

Nardizzi, Vin, «The Wooden Matter of Human Bodies: Prosthesis and Stump in *A Larum for London*», en *The Indistinct Human in Renaissance Literature*, ed. Jean E. Feerick y Vin Nardizzi, New York, Palgrave Macmillan, 2012, pp. 119-136.

Parker, Geoffrey, *The Dutch Revolt*, London, Allen Lane, 1977.

— «Mutiny and Discontent in the Spanish Army of Flanders, 1572-1607», en *Spain and the Netherlands, 1559-1659. Ten Studies*, London, Collins, 1979, pp. 106-121.

Pidal, marqués de y Miguel Salvá (ed.), «Documentos relativos a D. Sancho Dávila, general de Felipe II», en *Colección de documentos inéditos para la historia de España*, 31, Madrid, Viuda de Calero, 1857, pp. 5-574.

Robaulx de Soumoy, A. L. P. de (ed.), *Mémoires de Frédéric Perrenot, sieur de Champagney, 1573-1590*, Bruxelles/Den Haag, F. Heussner/Martin Nijhoff, 1860.

Rodríguez Pérez, Yolanda, *The Dutch Revolt through Spanish Eyes. Self and other in Historical and Literary Texts of Golden Age Spain (c. 1548-1673)*, Oxford/Bern, Peter Lang, 2008.

— «El amotinado como español ejemplar. Apuntes sobre *El saco de Amberes* de Rojas Zorrilla y *Los amotinados en Flandes* de Vélez de Guevara», en *Alianzas entre historia y ficción. Homenaje a Patrick Collard*, ed. Eugenia Houvenaghel e Ilse Logie, Genève, Droz, 2009, pp. 237-248.

— «Muiters op het toneel van de Spaanse Gouden Eeuw. Van verraders tot oorlogshelden», en *Oorlogsliteratuur in de Vroegmoderne tijd. Vorm, identiteit en herinnering*, ed. Lotte Jensen y Nina Geerdink, Hilversum, Verloren, 2013, pp. 71-86.

Rojas Zorrilla, Francisco de, *El saco de Amberes*, s. a., s. l. [Existen dos copias de la misma edición: Suelta del Institut del Teatre, Barcelona, reg. 59095; Suelta de la Biblioteca de la Junta de Castilla La Mancha (Toledo), inv. 1-862 (8). Ambas tienen como título: *El saco de Amberes. Comedia famosa de don Pedro Calderón.*]

Rooms, Etienne, «Een nieuwe visie op de gebeurtenissen die geleid hebben tot de Spaanse Furie te Antwerpen op 4 november 1576», *Bijdragen tot de Geschiedenis*, 54, 1971, pp. 31-55.

Samson, Alexander, «A Fine Romance: Anglo-Spanish Relations in the Sixteenth Century», *Journal of Medieval and Early Modern Studies*, 39, 1, 2009, pp. 65-94.

Stephenson, Joseph F., «A Mirror for London: The Geopolitics of *A Larum for London* at the Globe in 1599», *Parergon*, 30,1, 2013, pp. 179-201.

La leyenda blanda (sin exageración): comedias bélicas del Siglo de Oro

Juan Manuel Escudero Baztán
(GRISO. Grupo de Investigación del Siglo de Oro
Universidad de Navarra)

Cuando Guillermo de Orange mandó a su secretario[1] escribir la *Apologie ou Défense du très illustre Prince Guillaume [...] contre le ban et édict publié par le roy d'Espagne* —texto presentado en los Estados Generales de los Países Bajos el 13 de diciembre de 1580 e impreso un año más tarde en Leyden[2]— comienza oficialmente para la mayoría de los historiadores la Leyenda Negra: el inicio de una orquestada campaña propagandística antiespañola que ha perdurado hasta nuestros días. En origen, un ataque sistemático contra la política imperial y expansionista de la Casa de Austria, contestada desde la propia España a destiempo y sin intuir las nefastas consecuencias para su futuro como nación, pues, como señala con acierto Pérez (2009: 140), las élites nacionales «opusieron la mayoría de las veces, un frente sereno; con frecuencia vieron en ello el precio de la gloria». Esta indolencia, fruto del que mira desde una posición dominante, tuvo reflejos poco reglados en la literatura de la época como la *España defendida* de Quevedo o en la escritura de cierto teatro belicista de Lope de Vega y otros dramaturgos contemporáneos. Este es el punto de partida de las páginas que siguen.

Es innegable la propensión de Lope a la hora de utilizar los dramas historiales con cierta tendencia a la creación de un ideario na-

1 Pierre de Loyseleur, llamado De Villiers, quien buscó, además, la colaboración del evangelista Huber Languet (1518-1581), discípulo de Melanchton. Más detalles en Pérez (2009: 216).

2 Como se sabe, ya ese mismo año hubo traducciones vertidas al francés, al inglés, al alemán, incluso al latín. Véase Pérez (2009: 68 y 216).

cional, como ha estudiado de forma magistral Ryjik (2011).[3] Dentro del cual descuellan aquellos dramas de carácter belicista escritos por Lope sobre la campaña de Flandes —*Los españoles en Flandes*, *El asalto de Mastrique por el príncipe de Parma*, *Pobreza es vileza* y *Don Juan de Austria en Flandes* (atribuida a Lope de Vega)—. El catálogo de obras lopianas que tocan aun de manera tangencial el mundo de Flandes es más amplio, como ha señalado en un muy documentado trabajo Rodríguez Pérez (2008). Sin embargo, lejos de toda exhaustividad, que no es lo que pretendo aquí, cabría señalar que en algunas de estas comedias lopianas la presencia de lo español, la articulación dramática del soldado español y su significado, adquiere unas dimensiones míticas, idealizadas, que tiene que ver con la idea de un autoafirmación de los valores nacionales. Se puede ir más lejos. Todas estas obras pueden haber sido escritas como una respuesta consciente a las acusaciones de Guillermo de Orange. Así, Cortijo, en su reciente edición de *Los españoles en Flandes*, aludía con acierto al carácter del texto como antídoto a la historiografía extranjera y a la compleja articulación que hacía Lope del concepto de «porfía» como elemento configurador de una forma de ser española en la que convergía el valor, el sacrificio y otras virtudes que caracterizaban a la milicia española. Sobre esta base ideológica quedaba justificada la necesidad de una reescritura correctiva de la historia, que pusiera fin a las injurias cometidas por la historiografía extranjera contra la nación española. Es decir, la hipótesis de que Lope conocía bien los entresijos de la Leyenda Negra es el fundamento para la decidida escritura de su propia versión de la historia, que acabó siendo un plan diseñado de manera poco coherente para levantar una leyenda «rosa» o «dorada» (Pérez 2009: 8) —que aquí denomino «blanda»— porque resultó una empresa asistemática y aislada que conoció pocos títulos y que decayó en su cultivo a finales de la primera mitad del siglo xvii. En efecto, la inconsistencia y la intermitencia caracterizaron el artefacto propagandístico dispuesto por Lope (y otros dramaturgos muy próximos como Vélez de Guevara, del que haré alguna apostilla por cercanía al modelo lopiano). Y resultó con el paso del tiempo bastante lábil, ya que dramaturgos posteriores no quisieron —o no supieron— seguir el camino trazado por Lope a la hora de confrontar un ideario español que pudiese competir con la Leyenda Negra. Es muy probable que la poca atención de otros comedió-

3 Véase también Usundizaga (2014).

grafos guarde relación con la escasa necesidad vital que sintieron de apuntalar la identidad nacional,[4] puesto que la influencia nefasta de la Leyenda Negra, percibida todavía desde una posición de relativa hegemonía, era interiorizada como hecho puntual y perteneciente al pasado. De nuevo, España no supo ver los oscuros nubarrones que se cernían sobre su devenir. Pedro Calderón de la Barca, entre otros, puede tomarse como ejemplo de esta inconsistente oposición española en el plano de la creación artística a la Leyenda Negra. A ello me referiré más adelante. Y señalaré, de paso, algunas cuestiones que pueden explicar, en parte, en su caso la ruptura de la observancia propagandística.

Volviendo a la tesis de un programa consciente de oposición a la Leyenda Negra en Lope, a través de la apología del concepto de «porfía», señalado por Cortijo, cabría apuntar al menos dos o tres rasgos que, por su persistencia, se convierten en reiterado *leitmotiv* lopiano (y de sus contemporáneos) en la configuración de esa *virtus* militar. El primero tiene que ver con la ascesis de las privaciones materiales que configuran el comportamiento virtuoso del soldado español desde una perspectiva estoica, donde las penalidades físicas quedan superadas por el deber y la conciencia de una predestinación solo al alcance de los elegidos. La carestía de bastimentos y de alimentos, el pan sobre todo, es un elemento tangencial que se repite en casi todas las obras que tratan este asunto. Otro tema muy interesante, que ya había sido señalado por Rodríguez Pérez y por Ryjik, guarda relación con la fascinación erótica de la mujer flamenca ante el soldado español.[5] Por último, la necesidad de creación de mitos en los que convergen tanto su origen histórico (su verdad empírica, si se quiere) como su modelación por medio del arte en una figura que muchas veces supera su propia historicidad, como la figura de don Lope de Figueroa. A la vista de estos precedentes, *Los españoles en Flandes*, escrita posiblemente entre 1597 y 1604, dramatiza los sucesos acaecidos entre 1577 y 1578 referidos a la salida de las tropas españolas y su regreso victorioso en la batalla de Gembloux. Su típica construcción dúplice contempla la inserción de varias acciones de corte sentimental en una acción principal de carácter histórico,

4 Ciertamente la guerra constituye un tema profusamente retratado en el teatro del Siglo de Oro, a menudo con un carácter propagandístico y ocasional. Véase García Hernán (2006).

5 Señala con acierto Rodríguez Pérez que «the flamencas in the plays about the war are without exception in love with Spanish men» (2008: 122).

donde cobran protagonismo don Juan de Austria y Alejandro Farnesio, enviado este último por Felipe II tras la petición de ayuda de don Juan de Austria desde Namur (tomada el 24 de julio de 1577) después de que la Pacificación de Gante (1576) y el armisticio del Edicto Perpetuo (febrero de 1577) no surtieran efecto, y Holanda y Zelanda retiraran a sus representantes de los Estados Generales. Las líneas argumentales secundarias desarrollan la historia de un triángulo amoroso entre dos soldados españoles, Durán y Chavarría, y Marcela, que sirve a su amante vestida de paje, y una pareja de hermanos flamencos que utiliza Lope para plasmar en escena la atracción erótica irrefrenable que siente Rosela por todo lo español y en concreto por la figura de don Juan de Austria, al que desea seducir (vv. 1192-1199):

> Españoles gallardos, norabuena
> volváis a Flandes, que esta vida sola
> es oro que en las vuestras se acrisola,
> cuyo escudo español Flandes cercena.
> El nombre de español, qué dulce suena,
> qué briosa nación es la española,
> qué bien armado, desde el pie a la gola,
> parece el dueño de mi dulce pena.

Tan afecta a todo lo español que incluso lleva de secreto un tocado hecho con cintas rojas escondido en el pecho (vv. 1230-1239). Los variopintos avatares del enredo terminan por dar con ambas damas, Marcela y Rosela, disfrazadas de labradoras en pleno campamento español bajo el pretexto de vender diversas mercadurías (pan entre otras vituallas) en una escena donde el dramaturgo juega a propósito con las conocidas alusiones eróticas del pan, pero que trasluce de manera muy tenue las penalidades de las huestes españolas (vv. 1681 y ss.), mucho más marcadas, es cierto, en otras comedias semejantes. Lo que aflora, no obstante, en todo momento en la comedia es la visión idealizada y salvífica de los ejércitos españoles, fieles al caudillaje de don Juan de Austria («lloraban, / que al señor don Juan dejaban / entre enemigos tan grandes», vv. 111-113), asimilados, según tópico muy extendido, a los godos en una clara alusión a la ininterrumpida (falseamiento de la verdad histórica) herencia romano-germánica de la península («vuelven los famosos godos / para hacer hechos romanos, / con alas en pies y manos / vueltos en mercurios todos», vv. 122-125); y, en fin, caracterizados como gallardos, despejados,

coléricos y de fácil espada (vv. 374 y ss.). A veces, el relato toma tintes de crónica histórica con numerosas precisiones detallistas donde se observa con meridiana claridad la intención de Lope de ejercer un revisionismo propagandístico, por ejemplo, en la descripción de los participantes de la toma de Roermund —Roremonda en el texto— (vv. 1526 y ss.). De manera un tanto artificiosa, el momento culminante de glorificación de la misión redentora española adquiere tintes un tanto mesiánicos en la figura de don Juan de Austria, quien, por medio de un sueño, ve cristalizada en escena su función salvífica como hermano de Felipe II. La escenificación del sueño a modo de apariencia (acot. tras v. 2652):

> Descúbrase una cortina y véase el rey Segundo, sentado en una silla, y tres Damas sustentando un mundo sobre su cabeza alrededor de él; el mundo sea bastantemente grande y ellas tengan los brazos levantados, como que le tienen en las palmas,

es una clara apología de la maltratada figura del monarca por parte de los pertinaces rebeldes flamencos (vv. 2653-2672):

> Mira el mundo que sostiene
> con Prudencia, Religión
> y Justicia, que estas son
> tres manos con que le tiene.
> Mira el poderoso Alcides,
> de quien fue Carlos Atlante,
> para tenerle bastante
> —si con su valor te mides—.
> Si de César se decía
> que con él partió el imperio
> Júpiter, era misterio
> de Felipe en profecía.
> Ayúdasele a tener,
> pues eres, don Juan, su hermano,
> con esa invencible mano
> y ese bienquisto poder.
> Entre dos brazos tan grandes
> repartid tan grande hazaña,
> que Felipe tendrá a España
> mientras tú tienes a Flandes.

En idéntica clave encomiástica debe de leerse también la comedia *Don Juan de Austria en Flandes*, atribuida sin mucho fundamento a

Lope,[6] y que según consigna su editor, Menéndez Pelayo, fue encontrada por el hispanista italiano Antonio Restori en la Biblioteca Palatina de Parma.[7] El texto es desde su inicio una crónica personal y detallada de la figura de don Juan de Austria desde su llegada a Flandes hasta su muerte, acaecida el 1 de octubre de 1578, a través del relato cronológico del periplo vital de su protagonista, incidiendo constantemente en las distintas tentativas urdidas por los rebeldes para atentar contra su vida.[8] De nuevo, supuestamente Lope pergeña una intriga paralela de carácter más bien doméstico donde vuelve a aflorar el componente sensual del *miles hispanicus* a través de la fábula amorosa urdida entre don Alonso de Vera y la flamenca Arcila, herrada como esclava por su padre como castigo a sus amores prohibidos con el invasor.

El asalto de Mastrique por el príncipe de Parma, según Morley y Bruerton (1968: 286-287), puede ser fechada entre 1595 y 1607, con mayor probabilidad de haber sido escrita entre 1600 y 1606. Existe, además, noticia de una representación salmantina el 10 de julio de 1606 (Halley 1971), aunque hay que señalar que la obra no aparece citada en los títulos consignados en la edición príncipe de *El peregrino en su patria*, acabada de imprimir a principios de 1604 (aunque sí aparece en la edición de *El peregrino* de 1618).[9] La comedia presenta una estructura similar a las dos anteriores en cuanto a la alternancia de una historia secundaria amorosa con los hechos estrictamente históricos —que de nuevo Lope adapta a sus propias conveniencias dramáticas— relativos a la toma de la ciudad de Maastricht el 28 de junio de 1579. El esquema amoroso repite con pocas variaciones elementos muy semejantes, y la flamenca Aynora aquí resulta prácticamente idéntico personaje a la Rosela de *Los españoles en Flandes*, contraponiéndose otra vez a una Marcela española, vestida de paje (transmutación de nuevo de las marcas genéricas para alimentar el enredo) que sigue al soldado español Alonso. Aynora vuelve a manifestar en escena la fascinación erótica que le produce la gallardía española (vv. 605-612):

---

6 Para la más que improbable autoría lopiana de esta obra, véase Morley y Bruerton (1968). Serna (1967) no duda en atribuir la comedia al dramaturgo conquense Alonso Remón.

7 Véase la introducción de Menéndez Pelayo a la obra (en *Obras de Lope de Vega*, 1901: vol. XII, CXXXI).

8 Numerosas son las cartas conservadas del protagonista de la comedia que dan fe de las aviesas intenciones de sus enemigos. Véanse más detalles en los anexos publicados a la *Historia de don Juan de Austria* de Porreño (1899: 464 ss.).

9 Véase la edición de Avalle Arce (1973: 60b). Manejo el texto en la edición de Prolope (E. di Pastena) en la Parte IV de *Comedias* de Lope.

En viendo algún español
se me va el alma tras él,
que me parece que dél
salen los rayos del sol.
Y éste por mi vida, es tal,
que tal gracia, talle y brío,
me diera por velle mío
una corona imperial.

Sus deseos se cumplen cuando Marcela, mediante un engaño, la incita a que abandone a su anterior galán, Bisanzón. A partir de ese momento, por mor de la ironía dramática, el destino de Aynora es más bien poco halagüeño, pues se convierte en objeto de intercambio entre los soldados españoles, quedándose al final en manos de un impredecible don Lope de Figueroa. Sus vicisitudes vitales responden más en este caso a los entresijos propios del enredo y a un cuidado contraste que establece Lope con el personaje de Marcela, prototipo de mujer varonil, capaz de intrigar y trastocar su identidad hasta conseguir el obscuro objeto de su deseo: casarse con Alonso. Es una especie de réplica femenina a la visión masculina del concepto de «porfía», que caracteriza al soldado español (Crowe Morey 2007: 153-161). Por otro lado, todo el discurso encomiástico, si se quiere propagandístico, queda reforzado desde el principio por las propias implicaciones genéricas de la comedia. Al tratarse de una comedia de cerco (subtipo bélico que abunda en el teatro del Siglo de Oro), la propia estructura del discurso dramático facilita la exposición sumaria de la obstinación ejemplar española en medio de las penalidades más atroces. Se suceden en el relato dramatizado las alusiones constantes al hambre, al frío, a las penosas condiciones en la excavación de trincheras, o a las bajas de los soldados por efecto de las minas enemigas. Todo un relato pormenorizado de los horrores de la guerra que refuerza el ánimo belicoso y combativo de la milicia española, situada muy por encima de las penalidades de la guerra (en este sentido, el arranque de la comedia es paradigmático, vv. 6-16):

Sufrir la escarcha del hielo
de enero, al flamenco suelo
o al calor de julio en Libia,
no quita el valor, ni entibia
los rayos del quinto cielo;
no el ver volar por el viento,
entre los rotos pedazos
de las armas, pies o brazos,

caer cuerpos ciento a ciento
como pájaros en lazos.
Esto ni espanta ni altera.

Sin que falte, por supuesto, el discurso encomiástico de la figura del monarca español[10] (vv. 2329-2340):

cuando Alejandro Farnesio,
duque de Parma y Plasencia,
general en el de España,
que por Felipe gobierna
—Felipe, aquel gran Monarca
por cuyo mar se da vuelta
al mundo sin que se toque
en palmo de tierra ajena—,
asalta el fuerte Mastrique
y a sus murallas asesta
cuarenta cañones juntos
y diez culebrinas fieras.

Otro asunto, que refuerza la intención de Lope de una reescritura organizada de las campañas bélicas españolas en Flandes, tiene que ver con la creación de una mitografía nueva en la figura de don Lope de Figueroa, cuya primera aparición —muy marginal— debe consignarse en la comedia lopiana de *La Santa Liga*, pero cuyo desarrollo completo y artístico lo hace Lope de manera integral en *El asalto de Mastrique.* Es aquí donde Lope lo modela a partir de su perfil histórico, pero creando una figura literaria que es la responsable en buena medida de todas las elaboraciones posteriores. La fuente más próxima que debió de manejar el dramaturgo[11] (*Los sucesos de Flandes y Francia del tiempo de Alejandro Farnese*) casa bien en líneas generales con detalles concretos del sitio y toma de la ciudad, pero poco o nada añaden a la caracterización que Lope de Vega hace de su personaje, en el que practica la hipertrofia de algunos rasgos que debían de pertenecer al imaginario colectivo como la fama impenitente de jurador, en la que

10 Que vuelve a repetir Lope en *Los españoles en Flandes*: «Su majestad tiene imperio, / que de este al otro hemisferio / no parte jurisdicción; / por la tierra de Felipe, / por islas y mar profundo, / una vuelta se da al mundo / sin que de otra participe» (2014: vv. 1427-1433).

11 Cuestión que analiza con rigor y profusión de datos Di Pastena en su edición (2002). Y a ellos remito para mayores precisiones que aquí no vienen al caso. Fuentes, no obstante que también debieron de servir para otra obra coetánea: *Los españoles en Flandes*.

se insiste a lo largo de la comedia,[12] y que corre pareja con su carácter impredecible y violento («Es hombre tan temerario, / que a un enojo que le dé / me ha de coger por un pie / y echarme en un campanario», vv. 1218-1221); o la mención a la pierna herida,[13] cuyo dolor crónico parece una genial caracterización lopiana a partir del dato histórico que de seguro Lope conocía, y que en alguna escena se mezcla con la afición al juego o la inveterada afición a las mujeres del personaje. Rasgo este último que le sirve al dramaturgo para presentar al personaje en una trama secundaria en la que don Lope se amanceba con una flamenca, en una serie de escenas de mujeres con disfraz varonil y rivales amorosos que evidencian una funcionalidad dramática del personaje cercana a la figura del donaire. Don Lope se encuentra así en una situación bisagra entre el mundo de los personajes altos y el de ese mundo militar de la soldadesca que se mueve entre lo marginal y lo picaresco. Y también bisagra en cuanto a la mera construcción dramática, en la que el personaje aparece tanto en la acción principal del entorno militar del príncipe de Parma como en el ámbito de la acción secundaria: posición ubicua que marca el motivo de su pierna, cuya mención es nexo de unión de ambos mundos.[14]

El caso de *El cerco del Peñón de Vélez*, de Vélez de Guevara,[15] escrita antes de 1624 (Cotarelo 1919: 647)[16] es contiguo al *Asalto de Mastrique* lopiano por su pertenencia al subgénero de comedias de cerco. En ella la dimensión histórica se asienta sobre tres ejes fundamentales (Carrasco Urgoiti 2003: 26): la mixtura de datos veraces e inexactos (poesía e historia de nuevo) con que se presenta un hecho histórico relevante para la historiografía militar española; las noticias, referidas en un largo parlamento del moro Abcidalí al inicio de la comedia sobre las luchas fratricidas de los monarcas Sa'díes que convulsionaron los estados mu-

12 Los «¡Juro a Jesucristo!», «¡Voto a Dios!» se repiten incesantemente a lo largo de la comedia (véanse vv. 303-307, 331-332, 1302, 1322, 2475, 2529...).

13 Véanse vv. 1339-1342; 1995-2000...

14 En el mundo apicarado de la soldadesca (vv. 1352-1357): «Don Lope: [...] ¿Hay dados? Aynora: Señor, sí. / Don Lope: ¡Ah, Tambor! Aynora: ¡Hola, Tambor! / Don Lope: No des voces, picarona, / que si esta pierna arrebato, / quizá te daré barato / antes de jugar». O ante la presencia del mismo príncipe de Parma (vv.1995-2000): «¡Por Dios, que hemos de entrar, gran Alejandro, / aunque sea hechos balas, destos tiros, / que si faltare munición ofrezco / a Vuestra Alteza aquesta pierna mía, / que pues me mata a mí que soy cristiano, / bien puede allá matar luteranos!».

15 Manejo la edición de Mason y Peale (2003).

16 Cotarelo recoge también datos sobre una representación en Palacio en 1634, y ese mismo año la obra apareció impresa en Huesca en la *Parte 29 de las doce comedias de Lope de Vega*.

sulmanes del noroeste de África a lo largo del siglo xvi y, por último, la presentación veraz de las penalidades que, en tiempos cercanos a la escritura de la comedia, sufren las guarniciones de los enclaves españoles en la costa africana, que conecta con las líneas maestras que Lope maneja para la función encomiástica de sus textos del ciclo de Flandes. La comedia en este caso es pródiga en ejemplos sobre las estrecheces en las que acontece el quehacer diario de la guarnición. Ya desde la primera escena, en el diálogo entre Cidataf y el alcaide Abcidalí se habla de «cuatro descalzos cristianos / mal pagados y desnudos» (vv. 197-198). El alcaide español se preocupa por disponer de «poca gente / y falta de munición», a lo que Juan Gómez, soldado protagonista, replica: «¡Ojalá fuéramos menos, / pero mejor bastecidos!» (vv. 491-494). En otros momentos el mismo Juan Gómez observa que en el Peñón falta de comer al mayor infanzón (vv. 595-596), bromea sobre la escasez y calidad de los alimentos disponibles (vv. 1507-1517) y se queja de que les pagan poco (vv. 1815-1818) y que después de una jornada victoriosa todo se les va en fajina y quedan «con cuatro o seis meticales / y llenos de trementina» (vv. 363-364). La pobreza de su vivienda se convierte en motivo recurrente; otros comentarios señalan con meridiana claridad las penalidades que sufre la tropa en este tipo de situaciones. En líneas generales, pesa mucho más la ficción dramática y la propia construcción del drama que cualquier otra consideración. Cabe señalar de entrada un aspecto esencial que tiene que ver con el protagonista Juan Gómez, sobre el que vertebra toda la comedia. Toda ella se construye alrededor de un personaje falto de resonancias míticas, llamado Juan Gómez Cabeza del Buey, aludiendo al topónimo de origen del personaje. El protagonista es invención casi segura del propio Vélez, a no ser que guarde relación con alguna desconocida vivencia personal del dramaturgo. Ni la historia, ni la tradición oral parecen recoger un personaje identificado con este nombre (Carrasco Urgoiti 2001: 139). Pero poco importa este hecho, porque la comedia está construida a modo de un relato hagiográfico, en este caso heroico y militar, sobre un personaje central que parece funcionar como aglutinador del espíritu militar español que gana honra y honor, la vida de la fama en términos manriqueños, a través del ejercicio de las armas contra el enemigo infiel. La primera mención del personaje aparece en boca del alcaide de Vélez, Abcidalí, quien señala su fiereza casi sobrenatural[17] (vv. 201-213):

17 En línea con los hechos portentosos de otros soldados ilustres como Alonso de Contreras.

Y entre los demás hay uno,
fuera del Alcalde, fuerte,
a quien se humilla la Muerte,
sin tener contrario alguno
uno que a los arcabuces
embiste tan fácilmente
como al vivo hierro ardiente
las voraces avestruces.
Rayo es de moriscas vidas,
y aunque tirado le han,
no aciertan, y si le dan
vuelven las balas vencidas.
¡Con la muerte tiene tregua!

Juan Gómez, en contraste con lo anterior, se presenta en escena como un pobre mendicante, calzado con unos borceguíes viejos. Su pobreza es proverbial y se repite una y otra vez a lo largo de la comedia, y corre en paralelo con su fiereza («el diablo del Peñón», le apodarán sus enemigos, v. 387), como queda reflejado con constancia en el texto en numerosos pasajes.[18] Detalles que acercan la peripecia vital del personaje hacia los esquemas de la comedia hagiográfica. Su «vida famosa», conseguida a través del ejercicio constante de las armas, se esgrime como vía para redimir su vida pretérita y su dignificación como héroe, si se atiende al coherente relato que hace de su prehistoria en la tercera jornada (vv. 2419-2590), en donde se detalla una biografía poco ejemplar que cuenta su nacimiento en Cabeza del Buey, lugar cercano a Baeza; de origen humilde; iletrado (pues «seis años cursé la escuela, / sin que en todos ellos baste / azotes ni bofetones / a que el ABC acertase», vv. 2449-2452); enamorado de una moza del lugar y correspondido; burlado por un galán soldado al que hiere por despecho y mata después al saber que consigue concertar boda con su enamorada; y convertido finalmente en un «Argante» (por alusión al conde Orlando, señor de Anglante, del *Orlando furioso*), que arremete contra todos el día de la boda, matando al novio, e hiriendo a casi todos los asistentes a la ceremonia. La consecuencia de todo esto es su refugio en sagrado y su llegada al Peñón de Vélez convertido en soldado donde lleva 14 años purgando sus pecados, de manera que a través de las

18 Véanse, por ejemplo, los vv. 469-472: «¡Salgamos a ganar palmas, / que por Jesucristo eterno, / que hasta dentro del Infierno / tengo de seguir sus almas!». Otros ejemplos en vv. 501-504: «¡Coma el enemigo, coma, / no puede faltarme nada, / que te haré que me dé asada / una pierna de Mahoma!».

armas ha conseguido afianzar en el relato mítico la limpieza de su infamia y la conquista de su fama en el ejercicio desmesurado de las armas (vv. 2568-2574). Su meritoria vida de la fama, medicina para la cura de su pasado poco ejemplar, se alcanza de modo simbólico en el texto gracias a tres momentos que señalan su ascensión. Dos tienen que ver con su lucha cuerpo a cuerpo acompañado de don Lope de Figueroa, que hace su aparición en la comedia al final de la primera jornada, configurado como mito y artífice de la llave que abre la puerta de la fama.[19] La equiparación de ambos personajes en dos escenas de la comedia (vv. 1180 y ss. y vv. 1967 y ss.) señala a las claras la intención de poner a Juan Gómez a la altura del carismático militar, como marca de pertenencia a una misma élite de héroes. El tercero tiene que ver con la participación en el duelo caballeresco que Juan Gómez sostendrá con Cidataf, caudillo moro, al que fulminará al grito de «¡[...] / yo mataré esta araña / sin que me ayude San Jorge!» (vv. 2671-2672). La inclusión del personaje dentro del código caballeresco es el paso final a su redención, cerrándose así su proceso de exaltación heroica.

En *Pobreza no es vileza*, escrita por Lope hacia 1620-1622 e impresa por primera vez en la *Parte veinte de comedias de Lope* (de 1625) se relata la victoriosa campaña de 1595 del conde de Fuentes, don Pedro Enríquez de Acevedo, retomando la estela legendaria del duque de Alba y de Alejandro Farnesio contra el ejército de Enrique IV de Francia, penetrando temerariamente en la provincia de Picardía, conquistando las plazas fuertes de Chatelet y Doullens, y derrotando, en campo abierto, al ejército francés comandado por el duque de Bouillon y el almirante Villards, y tomando, tras dos meses de tenaz asedio, la villa de Cambray. A pesar de las diferencias cronológicas con las anteriores comedias del ciclo de Flandes, la visión de las relaciones hispano-flamencas guarda aquí estrecha relación con las obras ya comentadas, si bien hay una mayor extensión de la fábula novelesca, pero en la que queda de manifiesto el acrisolamiento de la *virtus* militar española a través de la distancia de cualidad entre el protagonista, Juan de Mendoza, soldado pobre, y la noble heroína Rosela.[20] Sobresale,

19 Desde una perspectiva histórica don Lope de Figueroa y Barradas encarna uno de los generales más carismáticos del ejército de los Augsburgo. Nacido en Guadix entre 1541 y 1542, en el seno de una familia noble andaluza, participó en celebres jornadas militares de los últimos años del reinado de Carlos V y durante buena parte del de Felipe II. Murió en Monzón el 1 de noviembre de 1585. Véanse en todo caso Arata (2002) y Escudero Baztán (2014).

20 Como es preceptivo, la flamenca se enamora de Mendoza en términos muy similares a las anteriores comedias (jornada I, p. 484): «Español, aunque en el traje / po-

como señala Menéndez Pelayo, la pintura de un carácter muy bien estudiado como «el del caballero pobre y honrado, que por reveses de la fortuna tiene que disimular en hábito humilde su ilustre prosapia, y se convierte en hijo de sus obras, logrando por premio de su valor, de su lealtad, de su recto y caballeresco proceder, de su discreción y cortesía, las palmas del triunfo en todos los lances de la vida, así en guerras como en amores[21]».

Como se ha comentado arriba, la supuesta intencionalidad de contrapropaganda por parte de los dramaturgos áureos contemporáneos de Lope de Vega (y el mismo Lope) quedó pronto diluida en dramaturgos más jóvenes que comenzaban su carrera teatral hacia la década de los años veinte, y que concebían la escritura de comedias bélicas bajo otros puntos de vista menos programáticos. El caso de Calderón como cabeza visible de esa segunda generación de dramaturgos es paradigmático como ejemplo palpable de la diversidad de intenciones que van desde la crítica al ideal militar español en *Amar después de la muerte*, la mixtura de elementos favorables y desfavorables en *El alcalde de Zalamea*, u otras obras que pueden adscribirse perfectamente dentro de ese ámbito de obras de propaganda de la idea de imperio como *El sitio de Bredá*.

Amar después de la muerte ha sido fechada por unanimidad hacia 1633, pero como ha demostrado Coenen[22] la fecha tiene su origen en un malentendido de Cotarelo en su *Ensayo*... (1924: 149) al identificar como *Amar después de la muerte* una comedia estrenada en enero de 1633 bajo el título *Más puede amor que la muerte*, que en realidad es una pieza poco conocida de Juan Pérez de Montalbán.[23] Se conserva un documento de diciembre de 1659[24] en el que se informa del compromiso de representar una serie de comedias, entre las que figura «la del Tuzami [sic por *El Tuzaní*] o otra en su lugar». Y Cruickshank, en su reciente biografía sobre Calderón, llama la atención sobre la existencia de una escena muy similar en *El cubo de la Almudena*, de 1651, en la que Alcuzcuz decide suicidarse bebiendo una bota de

---

bre (si bien la nobleza / del alma no es la corteza, / ni le puede hacer ultraje), / por más que te humille y baje / necesidad de la guerra, / se ve la que el pecho encierra; / que el sol ilustre español / nunca deja de ser sol, / aunque le eclipse la tierra».

21 Véase la introducción de Menéndez Pelayo a la obra (en *Obras de Lope de Vega* 1901: vol. XII, CXLVII).

22 Manejo la edición de Checa (2010).

23 Véase para la descripción de esta comedia Profeti (1976: 297-298).

24 Véanse Davis y Varey (2003: vol. II, doc. núm. 390g, 504) y Pérez Pastor (1905: doc. núm. 160, 266).

veneno ('vino') tal y como hace idéntico gracioso en *Amar después de la muerte* (Cruickshank 2011: 226). No parece por tanto una obra temprana calderoniana, pero sí muy interesante desde la perspectiva de una visión crítica de los ideales imperialistas y del *buenismo* de esa perspectiva nacional. La obra dramatiza la rebelión morisca acaecida en el antiguo reino de Granada entre 1568 y 1571. A partir sobre todo de la elección de un episodio de gran violencia como fue la toma de Galera. Lo que sobresale en conjunto de la obra es la postura crítica de Calderón, o si se quiere, poco amable con la intervención de las tropas españolas comandadas por don Juan de Austria. Dicha postura, poco complaciente, en efecto, ha sido considerada como un acto de subversión histórica por parte del dramaturgo que choca frontalmente con la perspectiva lopiana de creación de una conciencia nacional imperialista de tinte positivo frente a la amenaza de los países protestantes y su decidida propaganda negativa contra España. La conocida posición de Caso González, que sostiene que *Amar después de la muerte* es un «drama subversivo», porque Calderón manifiesta «su oposición a la política oficial a las tendencias y usos sociales de su época y a una concepción racista de la sociedad de su tiempo» (Caso González 1983: 402), va, claro, no solo en contra de la línea oficialista del Estado de la que Calderón es firme defensor y cuya negación no aparece en ninguna de sus obras, sino que obvia con demasiada facilidad cuestiones que atañen a las fuentes que maneja el dramaturgo y a la propia dinámica de las necesidades dramáticas. Es más que probable que Calderón, como muchos de sus contemporáneos, no tuviese una idea clara de la necesidad de una vindicación del ser español frente a un ataque organizado por otras naciones europeas. Es más probable que la posición crítica con respecto al ejército y a la represión de los moriscos estuviese dictada por imperativos de la fuente y por las estrategias internas de construcción dramática. Ambos puntos creo que merecen una explicación algo más detallada. Es indudable que la expulsión de los moriscos en 1609 y sus críticas consecuencias económicas fue tema dominante bajo el reinado de Felipe IV, cuando comenzaron a extenderse visiones contrarias a una decisión ya espinosa y difícil en su momento. John Elliott ha subrayado el valor de varios documentos[25] en cuanto articulan elocuentemente una corriente de opinión que desde años atrás asociaba la expulsión al declive económico. Considerando que en su calidad de

25 Por ejemplo, el escrito de fray Antonio de Sotomayor de 1633 donde se lamenta de la expulsión morisca y la necesidad de repatriar a los desterrados. Más detalles en Parker (1991: 387).

dramaturgo de la corte Calderón debía de estar al tanto de estas polémicas, Parker data la composición de *Amar después de la muerte* alrededor de 1632 o 1633. Las primeras décadas del siglo XVII son también propicias, bajo esta perspectiva, a la emergencia de posturas revisionistas sobre la guerra que se desarrolló fundamentalmente en el antiguo reino de Granada entre 1568 y 1571, y cuyo desenlace precipitó el final de los moriscos como minoría estable. Esta tendencia revisionista es el resultado de la publicación de tres textos importantes que fueron las fuentes literarias que usó Calderón para la escritura de su comedia: la *Historia de la rebelión y castigo de los moriscos del reino de Granada* de Luis del Mármol y Carvajal, publicada en 1600; la *Segunda parte de las guerras civiles de Granada* de Ginés Pérez de Hita, impreso en 1614, aunque el libro estaba ya compuesto para 1597; y *La guerra de Granada* de Diego Hurtado de Mendoza, impresa en 1627. Las tres fuentes, con palpables diferencias en su acercamiento a la realidad, son bastante críticas con la actuación española y marcan desde luego el tono y la postura de Calderón con respecto a la expulsión de los moriscos. Y también impregnan la escasa adhesión que muestra Calderón con respecto a las apologéticas visiones del hermano de Felipe II, don Juan de Austria, que proliferan a lo largo de los siglos XVI y XVII, y que basculan desde una política errática, una cierta mitologización del personaje con trazas legendarias y caballerescas hasta un uso del mando negativo, como cuando Hurtado de Mendoza describe al ejército improvisado que hará frente a la revuelta granadina (1948: 306):

> Ninguno he visto hecho tan a remiendos, tan desordenado, tan cortamente proveído, y con tanto desperdiciamiento y pérdida de tiempo y dinero; los soldados iguales en miedo, en codicia, en poca perseverancia y ninguna disciplina. Las causas pienso haber sido, comenzarse la guerra en tiempos del marqués de Mondéjar con gente concejil aventurera; a quien la codicia, el robo, la flaqueza y las pocas armas que se persuadieron de los enemigos al principio, convidó a salir de sus casas casi sin orden de cabezas o banderas: tenían sus lugares cerca, con cualquier presa tornaban a ellos; salían nuevos a la guerra, estaban nuevos, y volvían nuevos.

Todo ello determina la postura calderoniana ciertamente no subversiva, sino como el resultado de una corriente general revisionista a la que el propio dramaturgo añade otro ingrediente esencial que tiene que ver con las necesidades implícitas de la construcción trágica, puesto que Calderón concibe su obra como una reflexión sobre la violencia irracional desatada por igual entre cristianos y moriscos a través

del principio sabido de la 'responsabilidad difusa', que afecta a todos los personajes en la escalada irracional de violencia y que termina con una suerte de justicia poética en el que el reparto de culpas y castigos es desigual, pues la implicación no afecta a todos por igual: algunos pagarán con la muerte: Juan Malec (primer instigador de la rebelión), Válor (tirano ilegítimo de los rebeldes) o Garcés (perpetrador de una atrocidad innecesaria); otros, con penas menores. Todo ello, en suma, confluye en un tratamiento poco decoroso.

El alcalde de Zalamea,[26] escrita antes de 1636,[27] presenta una visión positiva y negativa a la vez de la vida en la milicia. La división de la obra del estamento militar entre buenos y malos militares dentro de los mandos altos y la descripción en términos muy poco positivos de la soldadesca (visión apicarada muy extendida), sirve para hacer un retrato bastante realista de lo castrense con sus luces y sombras, donde comparten espacio los hechos particulares de un drama de honor no conyugal con disquisiciones acerca del alcance de la jurisdicción militar o civil o las teorías filosóficas sobre la representatividad de la justicia a través de los súbditos del monarca. Al comportamiento cínico y desleal del noble capitán don Álvaro de Ataide, incapaz de dominar su pulsión erótica sobre la hija de Juan Crespo, y desobediente para con sus superiores, opone Calderón la figura mítica de don Lope de Figueroa, tomada directamente del retrato originario que había hecho Lope en su comedia sobre la toma de Maastricht.

Para ir concluyendo, Calderón también escribió comedias bélicas dentro de la línea en su día cultivada por Lope. *El sitio de Bredá*, destinada a la celebración de un triunfo militar, es una comedia bélica de encargo (así lo constata Calderón en el epílogo: «Y con esto se da fin / al Sitio, donde no puede / mostrarse más quien ha escrito / obligado a

26 Manejo la edición de Escudero Baztán (1998).

27 La opinión general supone escrita la comedia al comienzo de la década de los cuarenta, posiblemente entre 1642 y 1644. Véanse más detalles en la introducción a la edición de Escudero (1998). Sin embargo, la constatación de una representación de *El alcalde* por Antonio de Prado en 1636 (el dato fue descubierto por Shergold y Varey en 1961, pero se pensó en un principio que hacía referencia a la comedia atribuida a Lope) ha llevado a Dixon (2000) a sostener de manera muy convincente que en 1636 se representó la versión calderoniana y que los papeles de Isabel y Crespo fueron escritos seguramente pensando en Prado y en su tercera mujer, Mariana Vaca, mucho más joven que él, evidenciando la más que evidente relación estrecha en la década de los años treinta entre Antonio de Prado y Calderón, además de la mala imagen de representar negativamente a las tropas españolas tras el levantamiento portugués de diciembre de 1640.

tantas leyes») que responde a los rasgos del género, con atención al desarrollo espectacular de cierto verismo, aunque a menudo la narración de los hechos deba sustituir a la representación en escena, donde era imposible sacar los cuerpos de ejército en sus evoluciones durante las escaramuzas y batallas. Los detalles históricos (o más bien de crónica contemporánea) se especifican con mucha meticulosidad, en pro de la verosimilitud del relato, como el muy preciso romance de Espínola al Príncipe de Polonia, «Esta, Príncipe excelente[28]», donde se describe Bredá, sus circunstancias geográficas y militares, la distribución del cerco, etc. Es evidente, por la misma coyuntura que da lugar a la creación artística, que Calderón, en *El sitio de Bredá*, defenderá las razones de su rey, de su patria y de su religión, y en este sentido está concebida la comedia, como una exaltación de la nobleza, valor y justicia de las tropas españolas, que muestran también su liberalidad y lealtad, frente a otros soldados tudescos o valones, que esperan con avidez el saqueo de la ciudad, impedido por la generosidad del conquistador Espínola. Todo, como señala Arellano (1995: 488), «a mayor gloria de Dios y del rey de España».

En suma, cabe hablar con propiedad de la factura de una leyenda «blanda», que de forma muy vaga formó parte en algún momento del *desideratum* de los dramaturgos del Siglo de Oro, como medio de expresión de un malestar patriótico por las críticas vertidas hacia España. Malestar al que cabría añadir otras consideraciones de carácter estético, relativas en todo caso al afán de exploración sistemática de todos los temas y motivos posibles que configuraban el horizonte de expectativas del hombre barroco. *Desideratum* en todo caso muy particular según cada caso, y en absoluto dirigido y organizado por una instancia política como respuesta orgánica del Estado frente al ataque concertado de las naciones rivales europeas por la hegemonía de Occidente.

Obras citadas

Arellano, Ignacio, «Historia y teatro en el Siglo de Oro. El ejemplo de Calderón», *Historia y vida*, 74, núm. extra, 1994, pp. 42-49.
— *Historia del teatro español del siglo XVII*, Madrid, Cátedra, 1995.
— *Convención y recepción. Estudios sobre el teatro del Siglo de Oro*, Madrid, Gredos, 1999.

28 Cito por la edición de Valbuena Briones (1991: 125 ss.).

Calderón de la Barca, Pedro, *El sitio de Bredá*, en *Obras completas. Dramas*, ed. Ángel Valbuena Briones, Madrid, Aguilar, 1991.
— *El alcalde de Zalamea*, ed. Juan Manuel Escudero Baztán, Madrid/Frankfurt a. M., Iberoamericana/Vervuert, 1998.
— *Amar después de la muerte*, ed. Erick Coenen, Madrid, Cátedra, 2008.
— *Amar después de la muerte*, ed. Jorge Checa, Kassel, Reichenberger, 2010.
Carrasco Urgoiti, María Soledad, «Luis Vélez de Guevara (*El cerco del Peñón de Vélez*) refundido por Diamante (*El defensor del Peñón*)», en *Silva: studia philologica in honorem Isaias Lerner*, ed. Isabel Lozano Renieblas *et al*., Madrid, Castalia, 2001, pp. 137-145.
— «Estudio introductorio», en Luis Vélez de Guevara, *El cerco del Peñón de Vélez*, ed. William R. Mason y George Peale, Newark, Juan de la Cuesta, 2003, pp. 13-46.
Caso González, José M., «Calderón y los moriscos de las Alpujarras», en *Actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el teatro del Siglo de Oro*, ed. Luciano García Lorenzo, Madrid, CSIC, 1983, vol. I, pp. 393-402.
Cotarelo y Mori, Emilio, *Ensayo sobre la vida y obras de D. Pedro Calderón de la Barca* [1924], edición facsímil al cuidado de Ignacio Arellano y Juan Manuel Escudero Baztán, Madrid/Frankfurt a. M., Iberoamericana/Vervuert, 2001.
Crowe Morey, Tracy, *History and Fiction in the Early Modern Spanish Siege Play: Cervantes's «La Numancia», Lope's «El asalto de Mastrique», and Calderón's «El sitio de Bredá»*, Toronto, Tesis doctoral, University of Toronto, 2007.
Cruickshank, Don William, *Calderón de la Barca. Su carrera secular*, Madrid, Gredos, 2011.
Delgado Morales, Manuel, «*Amar después de la muerte* y la 'imprudencia' del castigo de los moriscos de Granada», en *Palabra crítica: estudios en homenaje a José Amescua*, ed. Serafín González y Lillian von der Valde, México, Universidad Autónoma Metropolitana/Fondo de Cultura Económica, 1997, pp. 169-180.
Dixon, Victor, «*El alcalde de Zalamea,* "*La nueva*": Date and Composition», *Bulletin of Hispanic Studies* (Glasgow), 77, 2000, pp. 173-181.
Escudero Baztán, Juan Manuel, *«El alcalde de Zalamea». Edición crítica de las dos versiones (Calderón de la Barca y Lope de Vega, atribuida)*, Madrid/Frankfurt a. M., Iberoamericana/Vervuert, 1998.

— «El uso de la Historia en Calderón. Tragedia e Historia en *La cisma de Ingalaterra*», en *La rueda de la fortuna. Estudios sobre la obra seria de Calderón*, ed. M. C. Pinillos y J. M. Escudero, Kassel, Reichenberger, 2000, pp. 15-37.
— «La construcción de los caracteres en *La cisma de Ingalaterra*. Convención e historia en el personaje de Enrique VIII», en *Actas del V Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro, Münster, 20-24 julio de 1999*, ed. Ch. Strosetzki, Madrid/Frankfurt a. M., Iberoamericana/Vervuert, 2001, pp. 479-489.
— «La construcción del mito del buen militar: historia y funcionalidad dramática en don Lope de Figueroa», *Neophilologus*, 98, 2014, pp. 259-274.
Gómez Dovale, María América, *Una fuente inédita sobre la guerra de Flandes*, Tesis doctoral inédita, Universidad Complutense de Madrid, 1957.
González Ollé, Fernando, «*Guerras civiles de Flandes*, poema épico inédito», *Boletín de la Real Academia Española*, 45, 1965, pp. 141-184.
García Hernán, David, *La cultura de la Guerra y el teatro del Siglo de Oro*, Madrid, Sílex, 2006.
Hilborn, Howard W., *A Chronology of the Plays of don Pedro Calderón de la Barca*, Toronto, University of Toronto, 1938.
Hurtado de Mendoza, Diego, *De la guerra de Granada. Comentarios por don Diego Hurtado de Mendoza*, Ed. Manuel Gómez Moreno, Madrid, Real Academia de Historia, col. Memorial Histórico Español, núm. 48, 1948.
— *Guerra de Granada*, ed. Bernardo Blanco-González, Madrid, Castalia, 1970.
Mármol y Carvajal, Luis de, *Historia de la rebelión y castigo de los moriscos del reino de Granada*, Málaga, Arguval, 1991.
Mendoza, Bernardino de, *Comentarios de lo sucedido en las Guerras de los Países Bajos*, ed. Antonio Cortijo Ocaña y Ángel Gómez Moreno, Madrid, Ministerio de Defensa, 2008.
Morley, Sylvanus G. y Courtney Bruerton, *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, Madrid, Gredos, 1968.
Nagy, Edward, «La picardía castrense en Flandes y su utilización en Lope de Vega», en *Lope de Vega y los orígenes del teatro español. Actas del I Congreso Internacional sobre Lope de Vega*, ed. Manuel Criado del Val, Madrid, Edi-6, 1981, pp. 765-775.
Parker, Alexander A., *La imaginación y el arte de Calderón. Ensayos sobre las comedias*, Madrid, Cátedra, 1991.

Parte 29 de doce comedias de Lope de Vega, Huesca, Pedro Luzón, 1634.

Pérez, Joseph, *La Leyenda Negra*, trad. César Manzano, Madrid, Gadir, 2009.

Pérez de Hita, Ginés, *Guerras civiles de Granada*, ed. Paula Blanchard-Demouge, Madrid, Imprenta de Bailly-Ballière, 1913-1915, 2 vols.

Pérez Pastor, Cristóbal, *Documentos para la biografía de don Pedro Calderón de la Barca*, Madrid, Fortanet, 1905.

Porreño, Baltasar, *Historia de don Juan de Austria*, Madrid, Sociedad de Bibliófilos Españoles, 1899.

Rodríguez Pérez, Yolanda, *The Dutch Revolt through Spanish Eyes. Self and Other in historical and literary texts of Golden Age Spain (c. 1548-1673)*, New York, Peter Lang, 2008.

Ryjik, Veronika, *Lope de Vega en la invención de España. El drama histórico y la formación de la conciencia nacional*, Woodbridge, Tamesis, 2011.

Serna, Ven, «Observaciones sobre el arte de Alonso Remón, dramaturgo lopista», en *Actas del II Congreso Internacional de Hispanistas, Nijmegen, 20-25 de agosto de 1965*, ed. Jaime Sánchez Romeralo y Norbert Poulussen, Nijmegen, Instituto Español de la Universidad de Nimega, 1967, pp. 591-597.

Shergold, Nigel D. y John E. Varey, «Some Early Calderón Dates», *Bulletin of Hispanic Studies*, 38, 1961, pp. 274-286.

Usandizaga, Guillem, *La representación de la historia contemporánea en el teatro de Lope de Vega*, Madrid/Frankfurt a. M., Iberoamericana/Vervuert, 2014.

Vander Hammen y León, Lorenzo, *Don Juan de Austria*, Madrid, Luis Sánchez, 1627.

Vega, Lope de, *Don Juan de Austria en Flandes*, en *Obras de Lope de Vega*, ed. Marcelino Menéndez Pelayo, Madrid, Sucesores de Rivadeneyra, 1901, vol. XII. Crónicas y leyendas dramáticas de España, pp. 399-433.

— *Pobreza es vileza*, en *Obras de Lope de Vega*, ed. Marcelino Menéndez Pelayo, Madrid, Sucesores de Rivadeneyra, 1901, vol. XII. Crónicas y leyendas dramáticas de España, pp. 481-517.

— *El peregrino en su patria*, ed. Juan Bautista Avalle-Arce, Madrid, Castalia, 1973.

— *La Santa Liga*, en *Comedias*, vol. X, ed. Jesús Gómez y Paloma Cuenca, Madrid, Biblioteca Castro, 1994, pp. 475-565.

— *El asalto de Mastrique por el príncipe de Parma*, ed. Enrico di Pastena, en *Comedias de Lope de Vega. Parte IV*, Lérida, Milenio, 2002, vol. I, pp. 289-411.
— *Los españoles en Flandes*, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XIII*, ed. Antonio Cortijo, coord. Natalia Fernández Rodríguez, Madrid, Gredos/Prolope, 2014, vol. II, pp. 933-1075.
Vélez de Guevara, Luis, *El águila del agua*, ed. William R. Mason y George Peale, Newark, Juan de la Cuesta, 2003.
— *El cerco del Peñón de Vélez*, ed. William R. Mason y G. Peale, Newark, Juan de la Cuesta, 2003.

¿Leyenda Negra o lascasianismo?: la polémica del Nuevo Mundo y la reescritura de la historia en *Los guanches de Tenerife*

Antonio Sánchez Jiménez
Université de Neuchâtel

Una de las mayores dificultades de estudiar cómo los textos áureos respondieron a la Leyenda Negra es la de determinar si la visión negativa del carácter español que presentan algunas de estas obras contesta, en efecto, al sistema de estereotipos negativos sobre el carácter español que se desarrolló y circuló por el extranjero (la Leyenda Negra) o si, más bien, estamos ante ejemplos de una tradición de autocrítica independiente. Como cabría esperar, esta dificultad se exacerba en lo relativo a las comedias de tema americano,[1] cuya materia abría la puerta a las críticas de la conquista y la navegación, tradición que era autóctona y que encuentra sus hitos más célebres en la obra de Bartolomé de Las Casas. En estas comedias resulta difícil deslindar si las acusaciones de codicia o rapiña española en el Nuevo Mundo procedían de la tradición lascasiana, de la Leyenda Negra, o de la tradición lascasiana adoptada por la Leyenda Negra, porque es sabido que las denuncias de Las Casas fueron aprovechadas por los propagandistas extranjeros. Aparentemente, el único modo de responder a esta pregunta es el siempre dificultoso análisis de las posibles fuentes de las obras en cuestión.

1 Para un elenco de las comedias áureas de tema americano, véase Brioso Santos (1998: 423-424) y, en general, De los Reyes Peña y Reverte Bernal (1998). El propio Brioso Santos (1998: 424) señala que «es mucho mayor el número de acechos teóricos al impacto teatral de las Indias [...], que el de ejemplos áureos de semejante influjo».

Con el fin de explorar este problema metodológico, nuestro trabajo estudia la presencia de la Leyenda Negra en las comedias americanas del Siglo de Oro centrándose en dos obras históricas de Lope de Vega, la célebre *El Nuevo Mundo descubierto por Cristóbal Colón* (c. 1598-1603) (Morley y Bruerton 1968: 370) y una comedia menos conocida que dramatiza las últimas dos expediciones de conquista a Tenerife, *Los guanches de Tenerife* (c. 1604-1606) (Morley y Bruerton 1968: 60).[2] El alejamiento del tema americano que supone nuestro análisis de *Los guanches* será solo aparente, pues al analizar la obra comprobaremos que el Fénix utiliza la materia canaria para tratar la americana, lo que nos servirá para estudiar los estereotipos nacionales que usa, para compararlos con los que Lope emplea en otras comedias de tema americano y, sobre todo, para reflexionar sobre dos cuestiones de interés general: en primer lugar, sobre la dificultad de distinguir entre críticas autóctonas (en este caso, lascasianas)[3] y Leyenda Negra foránea, y, en segundo lugar, sobre el modo en que Lope utilizó sus comedias para reescribir catárticamente los momentos más difíciles de la historia reciente.

Ya hemos avanzado que la Leyenda Negra es un sistema de estereotipos antihispánicos vigente en la Edad Moderna, pero conviene recordar que le debió su longevidad a una combinación de coherencia y flexibilidad que permitía incorporar nuevos detalles sin alterar la esencia del conjunto. El sistema lo armaron a finales de la Edad Media los humanistas italianos, combinando teorías clásicas sobre la diferencia entre civilización y barbarie, por una parte, y medicina psicológica humoral, por otro. Así, los italianos adaptaron ideas grecorromanas sobre el otro bárbaro y salvaje (escitas, persas, bárbaros en general) y sobre la influencia de las zonas climáticas sobre los humores y, por tanto, sobre el carácter de los pueblos. La base de la Leyenda Negra era la creencia en la otredad bárbara de los españoles, que se opondrían naturalmente a los italianos —luego, a todos los europeos— por su abominable mezcla racial, que hacía de ellos un pueblo medio semita, un pueblo de marranos. Esta influencia climática y racial (España era un país ardiente, y los moros y judíos que la poblaban procedían de zonas aún más tórridas) hacía de los españo-

2 Para la clasificación genérica de esta comedia histórica, y en particular para el análisis de sus elementos cómicos, véase Calvo (2001). Sobre el uso de arengas en la obra, véase Iglesias-Zoido (2012).

3 Véase, sobre la cuestión de las críticas autóctonas, el trabajo de Leonor Álvarez Francés, en este mismo volumen.

les seres incapaces de controlar sus instintos: eran coléricos, soberbios, insoportablemente fanfarrones, con sus ínfulas de nobleza y su hacerse de los godos; eran falaces, inconstantes y astutos, como los cartagineses o los árabes; eran codiciosos y lujuriosos; eran marranos hipócritas que pretendían defender la religión católica, pero que en realidad no creían en nada; eran crueles como tigres, como escitas, como turcos; eran bárbaros, en suma: lo contrario de un italiano, de un alemán, de un francés, de un holandés, de un inglés, naciones que se construyeron en gran parte por oposición al espectro del español (Griffin 2005).

La Leyenda Negra utilizó las noticias de la conquista y colonización de América como pruebas que demostraban la maldad del carácter español. No es necesario insistir en el entusiasmo con que los enemigos de la Monarquía Católica acudieron a la *Brevísima* para denigrar el carácter nacional, recurriendo con su propaganda a la cantera que les ofrecía una Leyenda Negra que iban reforzando y completando con historias sobre los horrores americanos. Tampoco es necesario recordar que los españoles de la época eran perfectamente conscientes de la existencia de la Leyenda Negra o que dramaturgos áureos como Lope escenificaron en las tablas del corral las acusaciones acerca del comportamiento español en América.

Lo podemos demostrar acudiendo a la primera comedia americana de Lope, *El Nuevo Mundo*, que probablemente data de entre 1598 y 1603, antes de que compusiera otras comedias americanas como *Arauco domado* (1599)[4] y *El Brasil restituido* (1625). *El Nuevo Mundo* cuenta la gesta colombina basándose en la *Historia general de las Indias* de Francisco López de Gómara y acudiendo también a la *Historia natural y general de las Indias* de Gonzalo Fernández de Oviedo para ciertos detalles sobre la flora y fauna americanas (Giuliani 2005: 177; Menéndez Pelayo 1925: 327).[5] Además, la comedia critica a los conquistadores (Andrés 1997: 26) al dar cabida algunos de los defectos que, según la Leyenda Negra, eran parte del carácter nacional: la avaricia, la lujuria, la hipocresía religiosa, la astucia pérfida y la soberbia. De ellos el más insistente es la codicia, cuya importancia en la construcción de la obra ha puesto de relieve la crítica,[6] a la que le

4 Para la datación de las comedias, véase Morley y Bruerton (1968: 370; 285).

5 Era común en Lope mezclar diversas fuentes a la hora de tratar de temas de Indias (Shannon 1989: 189). Sobre su conocimiento de las crónicas de Indias, véase Minión de Alfie (1961; 1965).

6 Andrés (1990: 26); Garelli (1981: 292); Ruiz Ramón (1993: 40); Shannon (1989: 45-46).

ha llamado la atención cómo un dramaturgo como Lope relacionó la conquista americana con la *auri sacra fames*.

Aunque aparece ya desde el comienzo de la obra (Vega Carpio, *El Nuevo Mundo*, vv. 440-442), la codicia desempeña un papel fundamental en el debate que imagina Colón entre la Idolatría y la Religión Cristiana. En él la primera apela a la Providencia para que impida el descubrimiento, pues lo alimenta el oro americano:

IDOLATRÍA: No permitas, Providencia,
hacerme esta sinjusticia,
pues lo lleva la codicia
a hacer esta diligencia.
So color de religión
van a buscar plata y oro
del encubierto tesoro
(Vega Carpio, *El Nuevo Mundo*, vv. 769-775).

Por supuesto, Lope no presenta solamente estos argumentos diabólicos, a los que la obra responde con suficiencia; más bien, los invoca para luego exorcizarlos, respondiendo a ellos con diversos argumentos y estrategias. Pero ahora no nos interesa subrayar cómo los refutaba el Fénix, sino más bien resaltar su frecuencia y exponer que es difícil saber si provienen directamente de la tradición lascasiana o de la Leyenda Negra.

En cuanto a su frecuencia, la codicia vuelve a aparecer cuando Colón se alarma ante la *cupiditas* de sus hombres (Vega Carpio, *El nuevo mundo*, vv. 1975-1998), o en las protestas del Demonio, paralelas a las de la Idolatría, arriba reseñadas (Vega Carpio, *El nuevo mundo*, vv. 799-810). Además, *El Nuevo Mundo* relaciona la codicia que los españoles de Colón sentían por el oro con la que despertaban en ellos las mujeres indígenas. Estos desórdenes acaban provocando la sublevación de los pacíficos indios (Vega Carpio, *El Nuevo Mundo*, vv. 2741-2470) y motivan quejas como la siguiente:

DULCANQUELLÍN: Con falsa religión y falsos dioses
nos venís a robar oro y mujeres
(Vega Carpio, *El Nuevo Mundo*, vv. 2797-2798).

La procedencia de estas acusaciones nos lleva al mencionado problema de las fuentes. Al respecto, Marcelino Menéndez Pelayo (1925: 327) afirma enfáticamente que Lope no pudo tener acceso a los textos de Las Casas, pues según él no circulaban en España en la época en

que el Fénix escribió *El Nuevo Mundo*[7]. Sin embargo, cabe notar que la *Brevísima* llevaba ya medio siglo impresa y que hay críticos como Garelli que afirman, aunque sin demostrarlo, que «pueden hallarse trazas del pensamiento de Las Casas en *El nuevo mundo*» (Garelli 1981: 292). Sobre el particular cabe recordar también que el problema de la codicia y la lujuria aparece en las fuentes que usó Lope para informarse sobre los viajes colombinos. No en vano, Gómara menciona brevemente los problemas que surgieron entre indios y españoles a causa de los raptos, violaciones y robos que perpetraron los españoles (López de Gómara, *Historia*, vol. I, XX y XXXIII). Sin embargo, Lope magnificó unas pocas frases de Gómara hasta convertirlas en uno de los temas principales de su comedia, por lo que tuvo que haberse inspirado en otra serie de textos que enfatizaran estos aspectos de la conquista. Como no podemos decidir todavía si estas obras eran las de la polémica lascasiana o las de la Leyenda Negra, conviene recurrir a otro texto para proceder por analogía.

El texto que vamos a examinar es *Los guanches de Tenerife*, una curiosa comedia en la que Lope resume un siglo de historia canaria, articulando el hallazgo de la Virgen de la Candelaria, su traslado y los dos últimos intentos de conquista de Tenerife por parte del adelantado Alonso de Lugo: el fallido de 1494 y el decisivo de 1495-1496 (Martínez Torrejón 2010: 769). La primera jornada sirve para presentar a los personajes principales —los conquistadores españoles y los antagonistas guanches— y para trazar la relación entre el capitán Castillo y la princesa guanche Dácil, a la que el español sorprende en un sensual baño y apresa, pero que acaba consiguiendo mediante su astucia que los guanches capturen al conquistador, aunque luego se prenda de él y hace que le liberen. Esta temática amorosa prosigue en el acto segundo, en el que los soldados españoles Trujillo y Valcázar cortejan a dos jóvenes guanches. Sin embargo, el acto destaca también por presentar las quejas del rey Bencomo ante la invasión española y una batalla en la que los guanches derrotan a los invasores, para desesperación de Dácil, que cree inicialmente que su amado Castillo ha muerto, aunque acaba localizándole e invitándole a que se quede a vivir con los indígenas. Si estas dos jornadas iniciales narran el primer asalto —fallido— a la isla, la tercera cuenta la conquista definitiva, que se abre con un elemento milagroso: la aparición de la Virgen de la Candelaria a dos pastores guanches. Tras diversas intervenciones divinas, los españoles

7 Sobre la difusión de la *Brevísima* en el extranjero, véase Gardina Pestana (2011).

derrotan a los isleños, la Virgen anuncia dónde podrán encontrar su sagrada imagen y la comedia acaba en bodas, con los españoles tomando la mano de sendas isleñas.

Como se puede observar incluso en este bosquejo de su trama, *Los guanches* presenta algunos tópicos característicos de las comedias lopescas, como la indígena enamorada de un militar español (Dácil, hija del cacique Bencomo, cae rendida ante el capitán Castillo; Palmira, ante Trujillo; Erbasia, ante Valcázar), pero además Lope añade otros elementos que le interesa destacar, como la sátira de las costumbres españolas (singularmente la vestimenta, vv. 939-961) o la intervención divina final, mucho más enfática que la de *El Nuevo Mundo*. Uno de estos elementos que destaca en la obra es la insistencia con que se precisa que los españoles no atacan Tenerife por codicia, pues las islas son tan pobres que los conquistadores están fuera de toda sospecha. Lo vemos ya desde el comienzo del acto primero, con la llegada del navío español ante las playas de Tenerife. Al desembarcar, lo primero que hacen los españoles es subrayar su piadosa motivación:

> Alonso: Bárbara es esta nación
> y desnuda de riqueza,
> mas nuestra justa intención
> es reducir su fiereza
> a piadosa religión
> (vv. 21-25).

Es un detalle en el que se insiste en otros momentos de la obra, como por ejemplo unos versos más abajo (vv. 39-58) y, luego, más avanzada la primera jornada (vv. 336-345), así como mediada la segunda (vv. 1755-1756). Este énfasis hace pensar que Lope luchaba contra un fantasma —la idea de la codicia de la conquista— que solo podía haber convocado la asociación de la conquista canaria con la americana. Es un particular en el que han incidido ya críticos como Florencia Calvo (2001: 33) o Eyda Merediz, que sugieren que, más que la conquista de Tenerife, «what lies at the core of the drama is a destabilizing questioning of the Spanish Enterprise in the New World, via the Canary Islands» (2004: 157). Es decir, «*Los guanches de Tenerife* [...] está ligada a la temática americanista» (Merediz 2003: 9), que la metáfora de las Canarias sirve para representar.[8]

8 La obra está llena de escenas «americanas». Valga como ejemplo la de los guanches que no reconocen que la espada es un arma y que se cortan con ella al tomarla por

El fantasma americano se materializa más adelante en la obra, cuando estas protestas de los españoles chocan con la opinión de los guanches, que critican lo que perciben como una agresión gratuita motivada por la lujuria y codicia de los conquistadores. Es lo que se destila de estas quejas del cacique Bencomo en la primera jornada:

> ¿Voy yo, por dicha, a conquistar a España?
> ¿Tengo pájaros yo que allá me lleven?
> ¿Codicio las mujeres de su tierra,
> las galas que se visten y las cosas
> de que adornaste sus dichosos reinos?
> ¿Qué me quieren a mí, qué me persiguen?
> ¿Qué tengo yo que de su gusto sea?
> ¿Qué riquezas me ven, qué plata y oro?
> (vv. 244-251).

Y también se percibe en un diálogo entre un guanche y uno de los conquistadores, en el que el primero espera una actitud codiciosa de los españoles, como, se diría, si hubiera presenciado la conquista americana o si hubiera visto *El Nuevo Mundo*:

> MANIL: Espántome que callases
> si tenemos plata y oro.
> ALONSO: No la busco.
> MANIL: ¡Ni te canses!
> (vv. 976-977).

Esta dinámica prosigue hasta comienzos de la segunda jornada, en la que los propios guanches admiten ya que las intenciones de los españoles no están manchadas por la fiebre de oro:

> SILEY: El valor
> natural que vive en ellos,
> sin otro interés, los mueve
> (vv. 1017-1019).

Y, desde luego, el final de la obra subraya de modo diáfano y providencialista (Calvo 2001: 40) que la conquista es una empresa divina. En *El Nuevo Mundo* este mensaje se concentraba en la actuación milagrosa de la cruz, pero *Los guanches* lo expresa de modo explícito y en

---

el filo (vv. 1391-1405). Otro ejemplo es el «desconocimiento de los habitantes de Tenerife de determinados códigos de los españoles» (Calvo 2001: 35).

boca del arcángel san Miguel, que blande su espada contra el cacique Bencomo y anuncia:

> Yo he sido su protección,
> yo aquestas islas conquisto
> (vv. 2770-2771).

Se diría que la espada ígnea de san Miguel es necesaria para exorcizar un fantasma, el de la codicia y lujuria asociadas con la empresa americana. Solamente la existencia de críticas previas a la colonización de las Canarias —las dirigidas contra la conquista de América— justifica esta insistencia.

Sin embargo, Lope guarda para los últimos versos una complicación —y una solución— añadida. Un ángel se les aparece en sueño a los españoles y les anuncia que van a descubrir un tesoro, refiriéndose a la imagen de Nuestra Señora de la Candelaria, cuya *inventio* cuenta la obra. El problema es que inicialmente la soldadesca no entiende el mensaje divino y se regocija ante la posibilidad de que el tesoro prometido sea un filón de metales preciosos:

> ALONSO: Y díjome que buscase
> en este monte un tesoro.
> LOPE: ¡Sin duda que hay plata y oro!
> ALONSO: ¡Oh, si alguna mina hallase!
> (vv. 2838-2841).

La escena matiza y complica el mensaje de la comedia, que insiste en que los españoles en general no son codiciosos, aunque admitiendo que algunos elementos aislados pueden serlo. Pero conviene subrayar que este matiz no convierte *Los guanches* en una crítica de la conquista canaria y americana, sino más bien en una eficaz respuesta a esas críticas —lascasianas o de la Leyenda Negra—. Lope asume que en la conquista se cometieron algunos desmanes, pero aclara que estos no resultan del carácter nacional ni reflejan el espíritu de la empresa, que fue el de evangelizar a los indios y pacificar el territorio. Es lo que vemos en *Arauco domado*, donde un personaje —un soldado con elementos de gracioso— admite las irregularidades de la etapa colombina para subrayar por contraste la pureza de las intenciones de don García de Mendoza:

> REBOLLEDO: Los que las Indias hallaron,
> vinieron por oro y plata;

halláronla tan barata,
que por vidros la compraron.
No viene así don García,
ni plata intenta buscar;
que viene a pacificar
su bárbara rebeldía
(Vega Carpio, *Arauco domado*, p. 612).

En lo que respecta a *Los guanches*, la estrategia de la obra es diferente: las evidentes analogías del caso canario con el americano sirven para enfatizar las irreprochables intenciones de los españoles, porque la pobreza de las Canarias evidencia el desinterés de los conquistadores. Las pobres Canarias sirven para purgar lo ocurrido en el opulento Nuevo Mundo, por lo que la reescritura de la conquista de Tenerife también es una reescritura de la conquista americana:

> La comedia es producto genuino del reinado de Felipe III, ese momento en que la historiografía americana (y no solo) parece abrirse a la reconsideración de los aspectos más conflictivos de la conquista, que habían sido objeto de incesantes e inflamados enfrentamientos entre conquistadores, misioneros, juristas, teólogos y gobernantes, todos silenciados durante el último tercio del siglo XVI. Lope acude presuroso a participar desde las tablas en la polémica resucitada, poniéndose decididamente del lado de los que cuarenta años antes habían sido contestatarios (Martínez Torrejón 2010: 779-780).

Es lo que sostiene Calvo (2001: 42) tras su estudio de los aspectos cómicos de la obra, que le lleva a postular que la comedia «relativiza toda violencia» al usarlos y que «borra el conflicto al desplazarlo hacia otros elementos», los cómicos. Así, la comedia cumple la doble función que detectó Francisco Ruiz Ramón (1989; 1992) en las comedias americanas: celebrar la conquista y al mismo tiempo conjurar el sentimiento de culpa que esta provocó, resolviendo «el gran choque ideológico de décadas atrás, recordado ahora como una aspereza limada por la magia del teatro» (Martínez Torrejón 2010: 780).

Un detalle de los estereotipos nacionales empleados en *Los guanches* apunta a que ese «choque ideológico» fue concretamente el que provocó en los españoles de la época la presión constante de la Leyenda Negra. Y es que la obra incorpora al carácter español un etnotipo que no tuvo incidencia en la polémica lascasiana, pero que era una pieza clave de la Leyenda Negra: la soberbia hispana. En *Los guanches* aparece en boca del enemigo, pues Tinguaro habla de «españoles

fanfarrones» (v. 1380) y Siley les achaca que vengan «con tanta arrogancia» (v. 1678). Luego, entre los españoles, el propio Castillo admite que ha arrojado «blasones» ('fanfarronadas') sin que estuviera presente el enemigo (vv. 94-95).[9] Y algo semejante ocurre en *El Nuevo Mundo*, donde el rey de Portugal relaciona las altas miras de Colón con el carácter español:

Rey: Grande impresa solicita.
¿Es por ventura español?
(Vega Carpio, *El Nuevo Mundo*, vv. 54-55).

Además, otro pasaje alude a la manía nobiliaria que según la Leyenda Negra era característica de los españoles y un elemento central de su insoportable soberbia:

Tacuana: Quisiera saber tu nombre.
Terrazas: Rodrigo.
Tacuana: ¿Engáñasme acaso?
Terrazas: No hay por qué sospecha tomes:
Terrazas es mi apellido,
de mi linaje.
Tacuana: ¿Eres noble?
[. . .]
Terrazas: Mal españoles conoces
(Vega Carpio, *El nuevo mundo*, vv. 2272-2278).

Aunque esta acusación de arrogancia no tiene en *Los guanches* y *El Nuevo Mundo* un papel tan prominente como en las comedias italianas o flamencas de Lope, resulta esencial para nuestro propósito porque no está ni en Gómara ni, como hemos señalado, en la polémica lascasiana. Por tanto, constituye un elemento diferenciador que nos indica que al construir la imagen —negativa— del español en estas obras, el Fénix estaba pensando más en la Leyenda Negra que en Las Casas, y que si encontramos ecos de la polémica lascasiana estos aparecen insertos en un sistema de caracterización nacional que jamás pensó construir ni difundir el dominico, cuya intención no era denigrar a todos los españoles.

Por consiguiente, *Los guanches* constituye una «meditación contemporánea sobre la expansión imperial de España» (Martínez Torrejón 2010: 769) tanto en las Canarias como, metafóricamente, en las

9 Castillo reincide a final del acto I (vv. 1008-1010).

Indias, que se revelan como un tema esencial —si no el principal— de la comedia. Al elegir las islas Canarias como imagen de América, Lope muestra la empresa con una luz favorable, insistiendo en la pobreza de los guanches y en el carácter divino de los esfuerzos españoles. Con ello consigue exorcizar las acusaciones de codicia que la obra revela como totalmente infundadas, pues el defecto jamás afecta al carácter del pueblo español, por más que tiente ocasionalmente a algunos soldados descarriados. En este aspecto, *Los guanches* funciona de modo paralelo a *El Nuevo Mundo*: invoca los traumas de la conquista en un momento propicio a la reflexión —los inicios del reinado de un nuevo monarca— y en un ambiente controlado —la ficción— en el que Lope podía conjurar a los espectros del pasado para destruirlos. Además, nuestro estudio sugiere que esos espectros no eran los que había atraído la polémica lascasiana, ni ninguna otra tradición autóctona de autocrítica, sino la Leyenda Negra, como revela la fundamental inclusión en el carácter hispano del etnotipo de la soberbia.

Obras citadas

Andrès, Christian, *Visión de Colón de América y de los indios en el teatro de Lope de Vega*, Kassel, Reichenberger, 1991.

Calvo, Florencia, «La desaparición del conflicto: la comicidad como una opción ideológica en *Los guanches de Tenerife* de Lope de Vega», *Rilce*, 17, 2001, pp. 33-44.

Gardina Pestana, Carla, «Cruelty and Religious Justifications for Conquest in the Mid-Seventeenth-Century English Atlantic», en *Empires of God: Religious Encounters in the Early Modern Atlantic*, ed. de Linda Gregerson y Susan Juster, Philadelphia, University of Pennsilvania Press, 2011, pp. 37-57.

Griffin, Eric J., «The Specter of Spain in John Smith's Colonial Writing», en *Envisioning an English Empire: Jamestown and the Making of the North Atlantic World*, ed. de Robert Appelbaum y John Wood Sweet, Philadelphia, University of Philadelphia Press, 2005, pp. 111-134.

Iglesias-Zoido, Juan Carlos, «Lope y la arenga militar», *Anuario Lope de Vega*, 18, 2012, pp. 114-145.

Merediz, Eyda M., ed., Lope de Vega Carpio, *Comedia la famosa de los guanches de Tenerife y conquista de Canaria*, Newark, Juan de la Cuesta, 2003.

— *Refracted Images: The Canary Islands Through a New World Lens: Transatlantic Readings*, Tempe, Arizona State University, 2004.
Minián de Alfie, Raquel, «Nombres indígenas en una comedia de Lope», *Filología*, 7, 1961, pp. 173-175.
— «Lope, lector de cronistas de Indias», *Filología*, 11, 1965, pp. 1-21.
Morley, S. Griswold, y Courtney Bruerton, *Cronología de las comedias de Lope de Vega. Con un examen de las atribuciones dudosas, basado todo ello en un estudio de su versificación estrófica*, trad. de M. R. Cartes, Madrid, Gredos, 1968.
Ruiz Ramón, Francisco, «El héroe americano en Lope y Tirso: de la guerra de los hombres a la guerra de los dioses», en *El mundo del teatro español en su Siglo de Oro: ensayos dedicados a John E. Varey*, ed. de José María Ruano de la Haza, Ottawa, Dovenhouse, 1989, pp. 229-248.
— «La voz de los vencidos en el teatro de los vencedores», en *Relaciones literarias entre España y América en los siglos XVI y XVII*, ed. de Ysla Campbell, Ciudad Juárez, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 1992, pp. 1-19.
Shannon, Robert M., *Visions of the New World in the Drama of Lope de Vega*, New York, Peter Lang, 1989.
Vega Carpio, Lope de, *Los guanches de Tenerife*, ed. de José Miguel Martínez Torrejón, en *Comedias de Lope de Vega. Parte X*, ed. de Ramón Valdés y María Morrás, vol. II, Lérida, Milenio, 2010, pp. 769-886.
— *El Nuevo Mundo descubierto por Cristóbal Colón*, ed. de Luigi Giuliani, en *Comedias de Lope de Vega. Parte IV*, ed. de Luigi Giuliani y Ramón Valdés, vol. I, Lérida, Milenio, 2005, pp. 175-287.

Estrategias de respuesta a la Leyenda Negra en *Los españoles en Flandes* de Lope de Vega

Leonor Álvarez Francés
(Universiteit Leiden)

¿Una obra fútil y propagandística?

De las obras áureas que tratan las Guerras de Flandes se han vertido juicios bien poco halagüeños. Felipe Pedraza Jiménez las presenta como poco relevantes no solo a nivel literario sino también de contenido. Los dramaturgos que se centraron en el conflicto flamenco, asegura Pedraza Jiménez, estaban coartados por la censura y cegados por el papel providencial de España, pudiendo mostrar respeto hacia el enemigo pero «en ningún caso plasmar en escena sus razones» (2005: 78, 92). *Los españoles en Flandes*, de Lope de Vega, cuya composición se sitúa entre 1597 y 1606 (Morley y Bruerton 1968: 322), no ha escapado a este elenco de críticas. Se ha acusado, del mismo modo que para el resto de las obras de tema flamenco, su escaso valor artístico (Menéndez y Pelayo 1901: cxxvii-cxxxi; Castillejo 1984: 68) y su retrato irrealista y propagandístico de la guerra (Vosters 1963: 126-136).

Más recientemente, algunos estudiosos han aceptado en gran parte las críticas al valor literario de la obra, pero han refutado con éxito otras afirmaciones y se han centrado en aspectos que hacen relevante el estudio a fondo de este drama. Los análisis más benevolentes destacan la fuerte lealtad de Lope a fuentes históricas (C. Hollingsworth 1974: 279) y rechazan caracterizarla sin más como propagandística (Loftis 1987: 40-41, Rodríguez Pérez 2008: 99-102). Estos investigadores reconocen al Lope patriota que la escribe, pero también han encontrado en *Los españoles en Flandes* críticas a la continuación de las guerras en los Países Bajos que otorgan a la obra un carácter subversivo. De

este modo se adhieren a quienes se niegan a entender a Lope como el defensor monocorde de la España imperial y, por lo tanto, el autor propagandista con que se le había identificado (Stern 1982).

El último capítulo del rescate de esta obra para el estudio de la literatura áurea lo conforman las ediciones críticas de Veronica M. Sauter y Antonio Cortijo, que llegan a conclusiones encontradas. Sauter entiende que la obra ha de leerse ante todo como una exposición de las consecuencias de la guerra en la sociedad española; a saber, la disrupción de importantes sectores comerciales como el trigo y la lana, y la fuerte carestía general que le siguió. Es este, según la investigadora, el «mensaje original codificado», la «esencia» de la obra, que ha de buscarse en los aspectos de la obra más relacionados con la ficción, lejos de la verosimilitud histórica del texto (1997: 5-10). Cortijo, por su parte, señala dos nuevos elementos relacionados entre sí, el carácter historiográfico de la obra y su planteamiento de la porfía. Asegura que con su ciclo de Flandes, como se ha llamado al conjunto de obras de tema flamenco que escribió el Fénix, el dramaturgo busca rebatir las historias bélicas que de España se han escrito, erróneas a su parecer, y que por lo tanto hacen necesaria una contestación. A estas historias, que difunden la Leyenda Negra, respondería Lope con el segundo elemento, la porfía bélica y amorosa de los soldados de los tercios (2014: 911-919). Cortijo define porfía como «un vocablo polisémico que resume con acierto los aspectos positivos de la constancia, sacrificio, valor, fidelidad, amor y fe. Recupera, así, la idea de la vida como ejercicio valeroso de la *virtus* humanista, (...) [al que] se le une el concepto más barroco de tensión entre las partes» (2014: 911). La lectura que Cortijo hace de esta obra como una mitificación del soldado y de la patria mediante la porfía contribuye a la imagen de Lope como autor propagandista. El hispanista admite que es necesario matizar tales afirmaciones y es consciente de las voces que apuntan el carácter crítico de la obra, pero termina concluyendo que se trata principalmente de una oda a la nación española. Su tesis se apoya en dos elementos; el afán de Lope por rebatir las historias falaces de autores extranjeros en la misma línea que cronistas como Bernardino de Mendoza o Carlos Coloma, y en la «absoluta coherencia interna en cuanto a las imágenes que se destilan de la nación, el enemigo, la patria, etc. [en las obras de tema flamenco]» (2013: 127, 204, 205).

Así, y más allá de discusiones sobre su calidad literaria, *Los españoles en Flandes* ha alimentado el debate en torno a las ambiciones propagandistas de Lope; pues en contrapunto a la lectura subversiva

de Sauter, que se centra en la ficción teatral, Cortijo saca a colación el afán de la obra por refutar historias falaces y responder a la Leyenda Negra mediante la porfía que mitifica al soldado español y su causa. No cabe duda de que esta mitificación y la presentación de España como nación con una misión imperialista e histórica están presentes a lo largo de toda la obra; ya desde el principio, por ejemplo cuando un correo relata la vuelta de los españoles diciendo: «vuelven los famosos godos/ a hacer hechos romanos» (vv. 124, 125), y muy notablemente al final de la obra, en un pasaje que es una oda al papel providencialista de la Monarquía Hispánica (vv. 2614-2686). ¿Cómo debemos analizar la obra entonces? ¿Cómo se explica el elemento de crítica sobre el que Sauter apoya su monografía? Sauter no explica los pasajes de triunfalismo nacional, mientras que Cortijo reduce la relevancia del aspecto subversivo de la pieza al afán de Lope por dar verosimilitud a sus obras (2013: 198, 204), pero parece claro que no hay necesidad de escenificar la pobreza y la miseria de las guerras de forma tan sistemática y clarísima como lo hace Lope con un fin, el de resultar verosímil, que puede conseguirse por medios muchos menos controvertidos. Falta por lo tanto en estas ediciones una interpretación que acomode tanto los elementos subversivos como los conformistas de acuerdo con el modo en que están integrados en la obra. Rodríguez Pérez achaca esta «doble visión de la guerra», ya señalada por Loftis (Loftis 1987: 56-57; Rodríguez Pérez 2008: 102) a que Lope trataba de escenificar el carácter de guerra civil del conflicto, esfuerzo que explica la aparición de flamencos tanto rebeldes como aliados a la causa hispánica.

Estrategias de respuesta a la Leyenda Negra en *Los españoles en Flandes*

Al afirmar que el ciclo de Flandes es absolutamente coherente en sus imágenes, Cortijo denota haber profundizado poco en la escenificación de la Leyenda Negra, carencia quizás debida al trato de las obras de tema flamenco como conjunto y a la fijación en el papel desempeñado por la porfía. Como veremos, a pesar de que *Los españoles en Flandes* responde de forma sistemática a estereotipos negativos, este rebatimiento está sembrado de matices y de cabos sueltos. Para empezar, y contradiciendo la teoría sobre la ausencia de la voz enemiga que acusaba Pedraza Jiménez (2005: 78, 92), Lope da la palabra a los rebelados así:

ARISCOTE: Ya vuelven los españoles,
los que haciendo tantos robos
son de nuestra sangre lobos,
de nuestra plata crisoles;
Ya volvemos otra vez
a sufrir sus arrogancias;
¿no mueven tantas instancias
al riguroso Juëz?
¿Felipe, en fin, se resuelve
de volver a echarnos yugo?;
¿otra vez vuelve el verdugo,
otra vez su espada vuelve?

En este fragmento, que prácticamente abre la obra, los rebelados denuncian cuatro aspectos de la presencia española en Flandes: la codicia (v. 235), la soberbia (v.239), la opresión (v. 243) y la crueldad (v. 244). No es la única ocasión en que los flamencos toman el escenario para expresar las afrentas e injusticias españolas que les llevan a enfrentarse a don Juan, de quien se dice es más dañino que Catilina para la República romana (vv. 1084-1147). A todos estos rasgos estereotípicos pertenecientes al infame elenco de la Leyenda Negra dará Lope respuesta a lo largo de la obra. Para ello emplea estrategias bien variopintas, entre las que se encuentran la alabanza en boca del enemigo, la aceptación matizada o justificada y diversos modos de negación.

La soberbia: alabanza foránea y aceptación matizada

La soberbia española, muchas veces retratada a través de la figura del *miles gloriosus* (Marín Pina e Infantes 2013: 62-65), es sin duda el estereotipo más rebatido en la obra. Lope le da respuesta empleando dos estrategias. La primera podría denominarse alabanza foránea, pues se trata de una forma análoga pero inversa del poderoso recurso de la crítica autóctona que encontramos en las traducciones de la obra del fraile dominico Bartolomé de Las Casas. Su *Brevísima relación de la destrucción de las Indias* (1552) se tradujo ampliamente en la Europa de su tiempo y se convirtió en uno de los textos clave en la construcción de la Leyenda Negra (Lawrance 2009). Uno de los principales atractivos de esta obra para la propaganda antihispánica reside en que la crítica la expresa un miembro de la comunidad española, aspecto que otorga fuerza y legitimidad a su discurso. Al igual que una crítica debe ser autóctona para considerarse fidedigna, la alabanza debe ser

foránea para ser tomada en consideración; de lo contrario puede etiquetarse de vanidad. Véase cómo Lope aplica la alabanza foránea en el siguiente pasaje al dejar que sean los holandeses quienes encumbren las virtudes militares de los españoles:

ABRE: ¿Hay valor semejante de soldado?
¿Cuéntase cosa igual de Cinegiro?
¿Tuvo Milón más fuerza?
BOSÚ: ¿Qué ha pasado?
ABRE: De un español, y con razón, me admiro.
ARISCOTE: ¿Cómo?
ABRE: A nuestras trincheras ha llegado
con diez lanzas, y a todas dando un giro;
vio un muchacho y, pudiendo arrebatallo,
sobre el arzón le puso del caballo.
BOSÚ: ¿Haranos daño?
ABRE: De doce años pasa.

Y aunque en este último caso Lope ilustra el poderío militar español, legitimando con ello el orgullo nacional, en otras ocasiones sí admite que la autoimagen española puede caer en la altanería. En el siguiente fragmento también da la palabra a un personaje de origen flamenco, Marcela, que encarna el tema recurrente de la oriunda perdidamente enamorada del soldado español (Rodríguez Pérez 2008: 115):

MARCELA: ¡Oh gallardo vizcaíno!,
tu donaire, y libertad
a mi amor y voluntad
hallaron fácil camino.
Tu despejo y valentía,
tu furia desesperada
y el remitirte a la espada
por qualquiera niñería
me hicieron dejar a quien
me llevó de España a Flandes
y obligarme a que me mandes
que engañe a cuantos me ven.

Lope indica que una mínima afrenta despierta en el vizcaíno Chavarría la bravuconería que clásicamente caracteriza al soldado fanfarrón. Aquí se aceptan por lo tanto los paralelismos entre el soldado español y la figura clásica del *miles gloriosus*, pero se amortigua el golpe al llamarle gallardo y valiente, y al hacerle objeto del amor desmesura-

do de Marcela. Se trata de una negociación compleja del estereotipo de la arrogancia española que vemos de nuevo más adelante, cuando es el propio Chavarría el que hace alarde de sus virtudes:

Chavarría:	¿Qué importa veinte y cinco, cuando quepan	1625
	a veinte y cinco por un hombre nuestro?	
	El que no se sintiere con aliento	
	de matar veinte y cinco rebelados,	
	échemelos acá, y serán cincuenta.	
Peralta:	Famoso vizcaíno.	
Heredia:	Es como un Héctor,	1630
	trabado, fuerte, sufridor, soberbio,	
	hombre de bien y bueno para amigo.	

La fanfarronería de Chavarría se entremezcla de nuevo con la porfía de que hace gala, ese rasgo de que nos hablaba Cortijo y que toma aquí la forma de admirable perseverancia y valentía del soldado español ante una situación extrema, peligrosa, pero que se enfrenta en pos de la defensa de la patria y el honor. Se trata de una doble caracterización muy presente en la obra (vv. 666-681, 1739-1764, 2183-2196) y que Heredia subraya al llamarle tanto soberbio como sufridor. Nótese que también su camarada hace más hincapié en sus virtudes que en su pecado de vanidad. Ya en la primera jornada se da este mecanismo cuando Chavarría, tras haber acusado de robo a Alejandro Farnesio en un arrebato, no solo es perdonado por este, sino además alabado por su gallardía (vv. 459-672).

La crueldad: estrategia de aceptación justificada

Uno de los temas más presentes en los documentos que relatan las Guerras de Flandes, sean del género que sean, es el de las atrocidades perpetradas durante el conflicto hispano-flamenco.[1] La sucesión de barbaridades bélicas alimentó la imagen del español sanguinario que forma parte de la Leyenda Negra. Los episodios de violencia en fuentes no

1 Las crónicas, tanto del lado español como del neerlandés, son ricas en detalles de eventos cruentos. Véanse por ejemplo la obra de Antonio Trillo, *Historia de la rebelión y guerras de Flandes* (1592) o la historia de Pieter C. Hooft, *Nederlandsche Historien* (1642). También en los relatos en primera persona encontramos descripciones desgarradoras de escenarios de la guerra, como es el caso del epistolario de Gaspar de Robles a Felipe II (Carta de Gaspar de Robles a Felipe II, campo cerca de Harlem, 21 de julio de 1573. Archivo General de Simancas, Estado 555, 66).

españolas toman a menudo un cariz generalista y estereotípico, mientras que los relatores españoles, lejos de negar la evidencia de la crueldad presente en la guerra, tienden a justificarla, como se aprecia aquí:

CHAVARRÍA: que —como los españoles
con hambre de sangre estaban
y a la memoria traían
la burla, escarnio y venganza 1595
de los rebeldes Estados,
cuando de ellos los echaban—
como el segador espigas
iban cortando gargantas.

La facilidad con que asesinan a los flamencos encuentra justificación en la ofensa perpetrada por los rebeldes y que ha quedado grabada a fuego en la memoria de los españoles. Se trata de un argumento político basado en la caracterización de los holandeses como rebeldes, *topos* recurrente en fuentes españolas (Rodríguez Pérez 2008: 107-110).

La violencia se justifica también con la caracterización ya señalada de España como nación destinada a llevar a cabo una misión histórica y mítica. En los siguientes versos el conde de Barlamón equipara la represión de la rebeldía flamenca a la heroica expugnación de Troya por los griegos:

BARLAMÓN: degollé mil hombre viles, 1410
porque en aquesta ocasión
¿quién no será Telamón
en Agamenón y Aquiles?

De nuevo, como vemos, Lope reconoce la crueldad de las acciones en nombre de la Monarquía Hispana, mas no sin acompañar tal actitud de una inmediata explicación lógica. Esta justificación explícita de las agresiones forma parte de la retórica que presenta el conflicto como un evento ajeno a los españoles, negando así implícitamente otra acusación, la de la opresión.

La opresión: estrategia de negación indirecta

Efectivamente, a la denuncia foránea de la inhumanidad con que los españoles trataron a la población local de Flandes acompañan a menudo las lamentaciones por el yugo español, percepción que da lugar a la

presentación de la rebeldía flamenca como una lucha por la libertad. Lope, como conocedor que era de las historias que circulaban a este respecto (Hollingsworth 1974), reacciona haciendo que los españoles y sus aliados nos hablen en varias ocasiones de la pacificación de Flandes como su deseo último, eximiéndose así de cualquier responsabilidad acerca del origen de la guerra. Es más, esta nace de una rebelión de los flamencos contra su señor natural (vv. 152-153, 170-171). Valga como ejemplo el siguiente fragmento:

BARLAMÓN: cargad sobre esta vitoria,
las que ya os esperan grandes,
que el pacificar a Flandes
se deberá a vuestra gloria:
a España honraréis por madre
y Felipe —en testimonio—
gozará su patrimonio,
mayorazgo de tal padre.

Los españoles no deben por lo tanto ser percibidos como invasores, sino como agentes de una ansiada paz en las tierras que, además, reclaman como suyas por ser patrimonio de Felipe II. Más adelante es Chavarría el que, de forma más específica y recurriendo a la anécdota, explica lo positivo de la presencia española en Flandes:

CHAVARRÍA: El valón —que estaba dentro
dando a Dios eternas gracias,
de ver degollar la gente
que sitiaba sus murallas—
hizo muestras de alegría,
la artillería dispara,
mas no nos hizo banquetes
ni brindó más que con agua,
porque había muchos días
que —por no rendir la plaza—
comía caballos, perros
y otras sabandijas varias.

Aquí son los españoles los que liberan a los lugareños de las maldades y las miserias de la guerra. Entre las desgracias sufridas se encuentra la carestía, tema recurrente en esta obra y en otras del ciclo flamenco e íntimamente ligado a la acusación de codicia.

La codicia: estrategia de negación directa

Es efectivamente el tema del pan el que emplea Lope para rebatir la acusación referida a la codicia y subsecuente robo de bienes por parte de los españoles. Se trata de un aspecto fuertemente lascasiano y que por lo tanto no falta en el grupo de estereotipos que conforman la Leyenda Negra. La negación de esta acusación es más directa que la elaborada para tratar el tema de la opresión, que se ponía en boca de un personaje, un valón sin determinar, que por lo demás no hace acto de presencia en la obra. La revocación de la codicia, por el contrario, tiene lugar a través de ni más menos que don Juan de Austria, que no dudará en actuar para defender el estatus de los suyos en Flandes. La escena tiene lugar después de que Salvado, un soldado español, robara pan a Rosela[2], a quien se dirige aquí:

DON JUAN: El pan sabré hacer pagaros.
Por vida del rey, sobrino,
que se busque este soldado.
ALEJANDRO: Con gran razón se ha enojado
vuestra alteza.
DON JUAN: Si el vecino
país que nos da sustento
sabe que así le pagamos,
¡quién duda que perezcamos
y falte mantenimiento!

Las negaciones de la opresión y la codicia se refuerzan entre sí para ofrecer una imagen de los españoles como liberadores y justicieros; como héroes, en definitiva, que acuden a la llamada flamenca y al hacerlo sufren en carne propia las miserias de la guerra. Así se explica y se justifica que Salvado, personaje que ejerce la función de denunciar la carestía que vivía la milicia, hurtara el pan a Marcela. Salvado (nótese que con su nombre ya se indica el simbolismo) es efectivamente la escenificación de la figura del soldado español empobrecido en Flandes, un *topos* de la época no solo sobre las tablas, sino también en fuentes pertenecientes a otros géneros, como los emblemas de Joris Hoefnagel o textos de temática militar (Sauter 1997: 7, 158; Cortijo 2013: 188-190; Tanis y Horst 1993: 17-18).

2 Márquez Villanueva (1998: 262) ya indicó que Lope estaría haciendo un juego de palabras en este fragmento debido a las connotaciones sexuales que tenía el campo semántico del pan en la época.

Negación de la Leyenda Negra en su conjunto

Además de los fragmentos que responden a acusaciones concretas, se encuentran dispersos por la obra pasajes que buscan revocarlas en su totalidad. Véase cómo Lope, en el diálogo en que Rosela y Marcela hablan del hermano de la primera, despoja de credibilidad y valor cualquier ataque flamenco en solo dos versos (1218-1219):

Marcela:	Escondido del furor	1210
	de Adolfo, tu airado hermano.	
Rosela:	Es un rebelde villano	
	que no tiene a España amor.	
Marcela:	¿Y tú le tienes a España?	
Rosela:	¿No le merece ese nombre?	1215
Marcela:	No hallarás en Flandes hombre	
	de tu opinión.	
Rosela:	Cosa extraña	
	envidia debe de ser	
	de esta famosa nación.	

Se repite aquí, como en el fragmento que justifica la crueldad perpetrada, el calificativo de rebeldes para los flamencos, y se explica que actúen así por los celos que tienen de la grandiosidad española. Se trata de un razonamiento común en la época áurea (Sánchez Jiménez 2015: 25) con que se desprestigian no solo las razones flamencas, sino, de hecho, la Leyenda Negra en su conjunto, sea cual fuere la ocasión y el emisor de las vapulaciones.

Otro recurso que tiene como fin la contestación general a la Leyenda Negra es la del *pars pro toto* que Lope aplica a la milicia española. En varios momentos a lo largo de la obra se retrata el profundo afecto existente en el cuerpo militar entre don Juan de Austria, Alejandro Farnesio y la masa de soldados del ejército (vv. 737, 837-839, 899-914, 1044-1045, 2895-2897). Jorge Checa ya estudió cómo en *El asalto de Mastrique por el príncipe de Parma* Lope acerca a las distintas categorías del ejército entre sí, creando al hacerlo una *communitas* militar (Checa 2010). Para ello recurre a una serie de recursos dramáticos que dotan a su retrato de la vida castrense de realismo y emotividad. A pesar de que la caracterización de la milicia como ente unido en *Los españoles en Flandes* es mucho menos elaborada,[3] ambas obras com-

3 En *El asalto de Mastrique* Lope emplea recursos para tal fin que están ausentes en *Los españoles en Flandes*. Sirvan como ejemplo una amenaza de deserción o amo-

parten la presentación del ejército como masa, que es precisamente uno de los atributos de las obras de tema flamenco al compararlas con *La contienda de García de Paredes y el capitán Juan de Urbina* (Cassol 2000: 174), también de Lope pero situada en territorio italiano. Recordemos como ejemplo de acercamiento de las capas bajas y la élite militar la escena de *Los españoles en Flandes* en que Farnesio no solo no perdona la atrevida acusación de robo por parte de Chavarría, sino que, de hecho, alaba lo gallardo de su actuación (vv. 459-672). Además, se dan escenas de abrazos entre la masa de soldados rasos y don Juan, a quien se ve llorar por la emoción de encontrarse con sus compatriotas, con quien llega a establecer vínculos de sangre:

DON JUAN: no sé si padres os llame
(y sospecho que bien digo)
pues me alegro cual si viera
a mi padre Carlos Quinto;
no sé si es mejor hermanos,
que —según venís vestidos—
del Felipe que servís
en todos miro a Filipo;
hijos, claro está que es justo,
pues en amor sois mis hijos
y —siendo el amor del alma—
en el alma habéis nacido;
amigos os viene bien,
pues —como buenos amigos—
a vuestro amigo acudís
cuando le veis en peligro;
y todo será mejor,
pues padres, hermanos e hijos,
amigos, aquí tenéis
hijo, padre, siervo, amigo.

Cortijo interpreta este pasaje como ilustrativo de la devoción del soldado a su líder y ve en él un eco de tratados clásicos o renacentistas sobre la amistad (2014: 973). Sin restarle validez a esta lectura, el parlamento anterior podría también invocar esa *communitas* militar teorizada por Checa con el fin de contribuir a la refutación de la Le-

tinamiento por parte de un soldado raso y la forma en que se humaniza a las altas esferas a través de la enfermedad e incluso el mal comportamiento. Además, en *El asalto de Mastrique*, el enemigo aparece cosificado, carente de rostro y voz (Checa 2010: 589, 598, 606).

yenda Negra que, como hemos visto, imbuye la obra. Los vínculos de parentesco crean un efecto de *pars pro toto*, de transmisión de cualidades de un individuo modélico a todo el conjunto militar español. El resultado es el aglutinamiento del ejército español, que parece compartirlo todo; acaso también las virtudes de don Juan como justiciero, de los españoles como libertadores, y las del gallardo Chavarría. Cabe señalar que el parentesco, aunque en este caso real en lugar de figurado, cumple una segunda función de gran importancia; pues al hacer alusión a Carlos Quinto se busca afianzar la legitimidad de la presencia española en Flandes a través del derecho dinástico, reclamación que ya encontrábamos en la respuesta a la acusación de opresión. Por último, y efectivamente culminando también la obra, asistimos a una transformación significativa, el cambio de nacionalidad de la flamenca hispanófila Rosela:

Rosela:	no soy flamenca, ya soy española.	
Ariscote:	¿Qué dices?	
Rosela:	Que ya soy de don Juan sola.	2800

Rosela, la leal y obediente flamenca que en cada aparición en escena ha expresado su amor por España y don Juan de Austria (apoyando al hacerlo por cierto el recurso del *pars pro toto* militar), se transforma en española. La nacionalidad se otorga, pues, de acuerdo con las virtudes del individuo, y no solo a partir de su lugar de nacimiento. Esta idea de nacionalidad como atributo que se ha de ganar por méritos la encontramos también en otras obras de temática flamenca y en crónicas, por ejemplo cuando los soldados amotinados dejan por ello de ser dignos de recibir el apelativo de 'español' (Rodríguez Pérez 2013: 81). En ambos casos, ya se otorgue, ya se quite la nacionalidad a un personaje, se transmite una idea muy clara: que los miembros de la nación española se caracterizan por virtudes como la lealtad, por lo que la presencia o ausencia de ella en un individuo determina su aceptación en la comunidad.

Los cabos sueltos

A pesar de lo sistemático de la respuesta a la Leyenda Negra en la obra, existen cabos sueltos en la construcción de la imagen del español caracterizado por su lealtad, sacrificio y espíritu justiciero; y del holandés rebelde sin causa. Como contrapunto a la perfección española

encontramos por supuesto los robos y la arrogancia, vicios aceptados pero justificados. Pero es que además hay deslices que no se resuelven con un argumento basado en la nacionalidad del perpetrador. El mayor es sin duda el de Durán que, encargado de guardar a la oriunda Marcela, la amada de Chavarría, la goza en su ausencia. Tanto Durán como Marcela son conscientes de haber traicionado la confianza de Chavarría:

MARCELA: Ya que en ti faltó amistad 976
y en mi defensa faltó
(y ni tú, Durán, ni yo)
duramos en lealtad.

El encuentro sexual ilícito lo explican estos personajes por su atracción mutua y por su falta de fortaleza ante la tentación; que ya nos dice Marcela que «no hay amor donde hay honor» (v. 998). Con este tropiezo, Durán y Marcela tiran por tierra las alusiones que en la obra se encuentran con respecto a la honradez española, por ejemplo en boca de la propia Marcela (vv. 306-308), pero también la imagen de la flamenca que, por admiradora de lo español, es virtuosa. A pesar de ser este el caso más claro de pérdida de honor, Sauter apunta que «few characters emerge in the play with absolutely unblemished honor» (Sauter 1997: 8), y en efecto pocos personajes alcanzan la caída del telón con su honor intacto, ya sea debido a robos, trampas en el juego u otros casos de comportamiento sexual denunciable.

Por otro lado, la heroicidad, proyectada en esta obra sobre todo en la figura de Chavarría, no es exclusiva del bando español. En un interesante pasaje vemos a Adolfo, el hermano de Rosela, dispuesto a sacrificar su vida por la libertad de su patria. Al hacerlo se retrata a sí mismo como héroe poseedor del valor guerrero o *fortitudo*, que se opone al héroe caracterizado por su inteligencia o *sapientia* en la épica griega. Se refleja aquí la importancia que este debate ovidiano tuvo en el contexto del Siglo de Oro español, cuyos literatos le dieron la forma de debate entre las armas y las letras o, lo que es lo mismo, entre la espada y la pluma (Curtius 2013: 178-179; Sánchez Jiménez 2006: 92-96). Adolfo, al decir sobre su ambición de matar a don Juan: «las cosas tan temerarias/ se han de intentar con locura» (vv. 2073, 2074), representa un exceso en que los héroes definidos por la *fortitudo* son susceptibles de caer, el de llegar a un extremo de valentía irreflexiva.

Así, se establece que ni el pecado ni la heroicidad entienden de nacionalidades. En *Los españoles en Flandes* hay flamencos tanto heroi-

cos como prohispánicos (como ya había indicado Rodríguez Pérez) y españoles que no son de fiar. No es desdeñable en este sentido el cierre de la obra, en que don Juan expresa el miedo que le produce alojar a sus tropas en un convento «por si hubiere atrevidos» (v. 2956), temor que Alejandro Farnesio confiesa enseguida sentir también.

Respuestas lopescas

A lo largo de su vida, Lope reaccionó en numerosas ocasiones a la Leyenda Negra. Los estudios hasta ahora publicados indican que, a medida que pasaba el tiempo, Lope recrudeció sus respuestas a las afrentas foráneas. Véase al respecto el contraste entre la caracterización de los flamencos en la obra hasta aquí estudiada y en *El Brasil restituido* (1625), en que los rebeldes son además bárbaros cuyo salvajismo supera el de los indios americanos (Rodríguez Pérez 2008: 226-229). Resulta por ello interesante comparar la negociación que Lope hizo de la Leyenda Negra en *Los españoles en Flandes* con otra obra escrita en la misma época pero situada en otro contexto, y así concluir si esta negociación puede achacarse exclusivamente al contexto de guerra civil en Flandes que Rodríguez Pérez apuntaba. Para ello disponemos de un trabajo de Antonio Sánchez Jiménez con un planteamiento también imagológico e igualmente aplicado a una obra de Lope pero que se sitúa en el contexto de las Guerras de Italia, lo que nos brinda la oportunidad de comparar los textos. En su análisis de la presencia de la Leyenda Negra en *La contienda de García de Paredes y el capitán Juan de Urbina* (1600), Sánchez Jiménez identifica un amplio número de estrategias con que el Fénix se enfrenta a los estereotipos negativos en torno a los españoles en un entorno italiano (Sánchez Jiménez 2010).

La contienda se diferencia de *Los españoles en Flandes* en que se trata de una comedia de figurón, es decir, que se centra en un personaje que resulta ridículo por tener un vicio determinado. El protagonista es en este caso el militar español Diego García de Paredes (1468-1533), retratado como una suerte de *miles gloriosus*. El escenario de la acción son las Guerras de Italia, por lo que la Leyenda Negra que encontramos en *La contienda* se ve tintada del *couleur locale* italiano, y difiere por ello ligeramente de la que encontramos en el caso flamenco.[4] Así,

4 Para un estudio de los orígenes y la evolución de la Leyenda Negra en el contexto italiano, véase Santiago López Moreda (2015).

además de las críticas de soberbia y barbarie que también hacen acto de presencia en *Los españoles en Flandes*, el contexto italiano aporta la acusación de impureza de sangre de los españoles, que eran a la sazón percibidos como una mezcla corrupta de judíos y moros (Sánchez Jiménez 2010: 86, 87). A esto se añade que *La contienda* no saca a escena a italianos que presenten rasgos dignos de admiración (aparte de Clarinda, que responde al mencionado topos de fémina enamorada del enemigo), y cuyas acciones encuentren justificación; algo que sí veíamos para el enemigo flamenco. El resultado es que *La contienda* tiende más al maniqueísmo, estando los españoles y su causa más idealizados y siendo el enemigo más criticado y presentado como una unidad homogénea que en *Los españoles en Flandes*. A este respecto es importante tener en cuenta la tesis de Rodríguez Pérez de que Lope, al desdibujar las diferencias entre españoles y flamencos, pretendía reflejar el contexto flamenco de guerra civil. Las diferencias en la forma de caracterizar los bandos de cada conflicto se deberían por lo tanto al contexto que cada obra busca escenificar.

La comparación entre estas dos obras resulta, no obstante y ante todo, en una larga lista de similitudes. Ambas son comedias de temática y personajes históricos y, lo más importante, ambas presentan la Leyenda Negra en escena y la rebaten con estrategias muy similares y en ocasiones idénticas. Para empezar, los italianos, el «otro» en *La contienda*, también tendrán oportunidad de criticar directamente a los españoles, y lo harán igualmente muy al principio de la obra (vv. 287-297). Además, la estrategia que consiste en aceptar un defecto de los españoles pero justificándolo es común en *La Contienda*, como sucede por ejemplo con sus robos (v. 2863) y su crueldad (vv. 1737-1751). La negociación del estereotipo del español soberbio conoce también una trayectoria idéntica, pues el soldado español asume su papel de fanfarrón (vv. 530-536), que es reconocido pero explicado como valentía por la dama enamorada de él, aquí llamada Clarinda (vv. 410-425). La lugareña Clarinda será más adelante responsable de llevar a cabo la extensión de las virtudes de un individuo al conjunto de los españoles o *pars pro toto*, y acabará además por 'españolizarse' (vv. 724-727), del mismo modo que la flamenca Rosela. Por último, y como en *Los españoles en Flandes*, Lope desprestigia sobre las tablas a quien ha vapuleado a los españoles y al hacerlo resta fuerza a sus acusaciones. Sin embargo, mientras que en la obra flamenca se acusaba la envidia del enemigo, en *La contienda* se le denigra a través de sus acciones (Sánchez Jiménez, 2010: 95). Para terminar, *La contienda* también deja

cabos sueltos, en este caso en forma de acusaciones a los españoles que quedan sin responder (Sánchez Jiménez 2010: 95).

Así, aunque el *couleur locale* hace que el antihispanismo adopte formas diferentes en cada caso, las estrategias de respuesta empleadas en *Los españoles en Flandes* y en *La contienda* son en extremo similares. Esto podría llevarnos a pensar que se trata de recursos típicamente lopescos. En efecto, el Fénix repite algunas de estas estrategias en 1609 en su *Jerusalén conquistada*; a saber, la interpretación de la fanfarronería española como gallardía, la expresión de acusaciones en boca enemiga y la explicación de las mismas a partir de la envidia foránea de la grandeza española (Sánchez Jiménez 2013: 49). Para poder, bien confirmar, bien refutar esta teoría será menester analizar más obras de Lope y de otros autores desde un prisma imagológico. En cualquier caso no se trataba de estrategias al azar, sino que conforman un corpus deliberado con que Lope buscó responder a la Leyenda Negra.

Conclusión

Los españoles en Flandes, aunque criticada por su falta de calidad literaria, tiene mucho que ofrecer al estudio de la percepción del conflicto flamenco en su época y al debate en torno a las ambiciones propagandísticas de Lope. Primeramente etiquetada de difusora de mensajes imperialistas, ha sido después vista también como texto subversivo. En efecto, no pueden negarse ni sus pasajes de grandilocuente alabanza a la misión nacional, ni su subtexto crítico con la continuación de una contienda que trajo miseria al pueblo español.

Un elemento omnipresente en la obra, y que además permite afinar la evaluación de las intenciones de Lope, es la respuesta que en ella se da a los estereotipos que componen la Leyenda Negra. Las acusaciones de codicia, soberbia, opresión y crueldad por parte de personajes flamencos son contestadas empleando diversas estrategias que quedan plasmadas en forma de diálogo o en la actitud en escena de los personajes. A pesar de esta refutación de los estereotipos negativos en pos de la defensa de España y sus habitantes, existen elementos que rompen con la caracterización del español como ser humano modélico y del flamenco como rebelde indigno de alabanza. Destacan en este sentido la aceptación de acusaciones como la arrogancia o la falta de honradez españolas, la implicación de personajes tanto flamencos como españoles en hechos ilícitos y la presentación en escena de flamencos

virtuosos; elementos en exceso controvertidos como para explicarse meramente como recursos para otorgar verosimilitud a la obra y que en cualquier caso son incompatibles con una caracterización de Lope como dramaturgo propagandista.

La comparación de esta obra con *La contienda de García de Paredes y el capitán Juan de Urbina* nos hace testigo de que esta negociación, rotunda y polifacética a la vez, no es un esfuerzo improvisado sino sistemático. El cotejo pone además de relieve el alto grado de matización de Lope a la hora de contrastar los dos bandos implicados en las guerras de Flandes, que corrobora la tesis de que el Fénix quiso hacer patente que se trataba de una guerra civil. La complejidad del universo que se crea en la obra permite, además, que la lectura de *Los españoles en Flandes* centrada en su respuesta a la Leyenda Negra sea completamente compatible con las interpretaciones que anteriormente se han dado a esta obra. Es más, tesis como las de Sauter o Cortijo, que dan protagonismo a un elemento concreto como las penurias socioeconómicas derivadas de la guerra o la porfía, enriquecen el análisis imagológico. La facilidad con que diferentes enfoques encuentran legitimidad atestigua la riqueza artística de esta obra y explica que lecturas en busca de un juicio absoluto sobre la naturaleza, bien propagandística, bien subversiva de la misma, resulten en extremo simplistas. Ya lo dijeron Bentley y Reichenberger al describir las comedias como «a body of works whose ambiguities are still so far for complete discovery that each explorer, finding something, thinks he has found everything, like Chirstopher Colombus» (1970: 155).

Parece imposible llegar un día a establecer si el Fénix estaba embarcado en una misión de propaganda nacional subliminal, si su objetivo final era realmente el de criticar las políticas del momento, o si simplemente se hacía eco del tiempo en que le tocó vivir. En cualquier caso, su genio se resiste a etiquetas en un sentido u otro, algo que el estudio del teatro áureo desde el prisma imagológico pone de manifiesto al desvelar la capacidad de Lope de presentar en escena ideas encontradas. Esta característica, tan propia del arte y tan poco afín a la propaganda (Stern 1982: 8-14), nos invita a abandonar planteamientos absolutistas en pos de un análisis tan multidimensional como nuestro objeto de estudio. De la capacidad de los investigadores de apreciar cada obra como un trabajo único y potencialmente complejo depende el aprovechamiento de obras que tienen mucho que aportar al estudio de la Leyenda Negra pero que, al haber sido tachadas de poco artísticas y propagandísticas, han pasado desapercibidas.

Obras citadas

Bentley, Eric y Arnold G. Reichenberger, «The Comedia: Universality or Uniqueness?», *Hispanic Review*, 38, nº 2, 1970, pp. 147-173.

Cassol, Alessandro, «La figura de Diego García de Paredes en las comedias de Lope de Vega», en *"Otro Lope no ha de haber". Atti del Convegno Internazionale su Lope de Vega*, ed. de Maria Grazia Profeti, Bologna, Alinea, 2000, vol. 2, pp. 161-180.

Castillejo, David, *Las cuatrocientas comedias de Lope: catálogo crítico*, Madrid, Teatro Clásico Español, 1984.

Checa, Jorge, «*El Asalto de Mastrique*: Lope de Vega y la *Communitas* militar», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 58, nº 2, 2010, pp. 583-617.

Cortijo, Antonio, *La porfía: identidad personal y nacional en Lope de Vega*, Barcelona, Anthropos, 2013.

— (ed.), Lope de Vega Carpio, *Los españoles en Flandes*, en *Lope de Vega. Comedias. Parte XIII*, coord. de Natalia Fernández Rodríguez, Madrid, Gredos, 2014, vol. 2, pp. 905-1172.

Curtius, Ernst Robert, *European Literature and the Latin Middle Ages*, Princeton, Princeton University Press, 2013 (*eBook*).

Hollingsworth, C., «The Source of Lope de Vega's *Los españoles en Flandes*», *Hispanic Review*, 42, nº 3, 1974, pp. 279-292.

Hooft, Pieter C., *Neederlandsche histoorien, sedert de ooverdraght der heerschappye van kaizar Karel den Vyfden, op kooning Philips zynen zoon*, Amsterdam, Louys Elzevier, 1642. Colecciones Especiales de la Universidad de Leiden: 480 A 3.

Lawrance, Jeremy, *Spanish Conquest, Protestant Prejudice. Las Casas and the Black Legend*, Nottingham, Critical, Cultural and Communications Press, 2009.

Loftis, John, *Renaissance drama in England & Spain*, Princeton, Princeton University Press, 1987.

López Moreda, Santiago «*Non placet Hispania*. Los orígenes de la Leyenda Negra», en *España ante sus críticos: las claves de la Leyenda Negra*, ed. de Yolanda Rodríguez Pérez, Antonio Sánchez Jiménez y Harm den Boer, Madrid/Frankfurt a. M., Iberoamericana/Vervuert, 2015, pp. 67-89.

Marín Pina, María del Carmen y Víctor Infantes (eds.), *Poesía y prosa contra España. Emblemas del perfecto español y rodomontadas españolas*, Romanyà Valls, Medio Maravedí, 2013.

Márquez Villanueva, Francisco, «Pan 'pudendum muliebris' y *Los españoles en Flandes*», en *Hispanic Studies in Honor of Joseph H. Silverman*, ed. de Joseph V. Ricapito, Newark, Juan de la Cuesta, 1988, pp. 247-269.

Menéndez y Pelayo, Marcelino, *Obras de Lope de Vega*, vol. 12, Madrid, Real Academia Española, 1901.

Morley, S. Griswold y Courtney Bruerton, *Cronología de las comedias de Lope de Vega: con un examen de las atribuciones dudosas, basado todo ello en un estudio de su versificación estrófica*, Madrid, Gredos, 1968.

Pedraza Jiménez, Felipe, «La comedia española y la materia flamenca», en *Hazañas bélicas y leyenda negra: argumentos escénicos entre España y los Países Bajos*, Madrid, Fundación Carlos de Amberes, 2005, pp. 76-93.

Robles, Gaspar de, « Carta a Felipe II, campo cerca de Harlem, 21 de julio de 1573». Archivo General de Simancas, Estado 555, 66.

Rodríguez Pérez, Yolanda, *The Dutch Revolt through Spanish Eyes: Self and Other in Historical and Literary Texts of Golden Age Spain (c. 1548-1673)*, Bern, Peter Lang, 2008.

— «Muiters op het toneel van de Spaanse Gouden Eeuw», en *Oorlogsliteratuur in de vroegmoderne tijd; vorm, identiteit en herinnering*, ed. de Lotte Jensen y Nina Geerdink, Hilversum, Verloren, 2013, pp. 73-86.

Sánchez Jiménez, Antonio (ed.), Lope de Vega Carpio, *La contienda de García de Paredes y el capitán Juan de Urbina*, en *El Sansón de Extremadura: Diego García de Paredes en la literatura española del siglo XVI*, Newark, Juan de la Cuesta, 2006, pp. 168-345.

— «Fanfarronería española en *La contienda de García de Paredes y el capitán Juan de Urbina*: Lope de Vega ante la Leyenda Negra», en *Europa (historia y mito) en la comedia española*, ed. de Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elena E. Marcello, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2012, pp. 83-98.

— «Quevedo y Lope (poesía y teatro) en 1609: patriotismo y construcción nacional en la *España defendida* y la *Jerusalén conquistada*», *La Perinola*, 17, 2013, pp. 27-56.

— «La Leyenda Negra: para un estado de la cuestión», en *España ante sus críticos: las claves de la Leyenda Negra*, ed. de Yolanda Rodríguez Pérez, Antonio Sánchez Jiménez y Harm den Boer, Madrid/Frankfurt a. M., Iberoamericana/Vervuert, 2015, pp. 23-44.

Sauter, Veronica (ed.), Lope de Vega, *Los españoles en Flandes*, New York, Peter Lang, 1997.

STERN, Charlotte, «Lope de Vega, Propagandist?», *Bulletin of the Comediantes*, 34, nº 1, 1982, pp. 1-36.

TANIS, James y Daniel HORST, *Images of Discord: a Graphic Interpretation of the Opening Decades of the Eighty Year's War*, Pennsylvania, Bryn Mawr College Library, 1993.

TRILLO, Antonio, *Historia de la rebelion, y guerras de Flandes con unos muy importantes y provechosos discursos en materia de guerra, y estado, sacados de las historias griegas y romanas*, Madrid, Guillermo Drouy, 1592. BNE: R/8613.

VOSTERS, Simon, «Lope y Calderón, Vázquez y Hugo, Maastricht y Breda», *Revista de Literatura*, 24, nº 47-48, 1963, pp. 126-136.

¿Rebeldes o luchadores por la libertad? *Los amotinados de Flandes*[1]

Alexander Samson
(University College London)

> "La fuerza de la historia representada es tanto mayor que leída, cuanta diferencia se advierte de la verdad a la pintura y del original al retrato… nadie podrá negar que las famosas hazañas o sentencias, referidas al vivo con sus personas, no sean de grande efecto para renovar la fama desde los teatros a la memoria de las gentes, donde los libros lo hacen con menor fuerza y más dificultad y espacio" (Lope de Vega citado en Ferrer Valls 2012: 54).

Películas, series de televisión y novelas históricas contemporáneas que tratan la historia plantean las mismas cuestiones que las comedias del siglo xvii que reflexionaban sobre el papel de España en la Europa de entonces, sobre su poder imperial y la reputación negativa que se había granjeado en el extranjero y que hoy denominamos «La Leyenda Negra». Con sus asesores históricos en un caso y la lectura extensiva de fuentes históricas por parte de los dramaturgos auriseculares en el otro, está claro que verdad y exactitud histórica importan en los dos casos. A la vez, reconocen la necesidad de ofrecer narrativas que entretienen y por lo tanto responden a otro tipo de propósitos y objetivos; estimular respuestas emocionales, personalizando, trayendo al primer plano lo dramático, romántico o *batético*, imaginando antecedentes, ampliando, exagerando y por supuesto dejando de lado u olvidando. Cambios o invenciones que parecen de poca importancia para los caracteres creativos pueden escandalizar u horrorizar a los expertos. Una anécdota de una de las representaciones de *El asalto de Mastrique*

1 Dedico este ensayo a la generosidad y entusiasmo contagioso del vélez-guevarista supremo, George Peale, con admiración y agradecimiento.

(c. 1603-1604) de Lope de Vega demuestra lo que puede pasar cuando los dramaturgos pecan contra la verdad. El hermano auténtico del alférez de la obra se alteró porque el actor que desempeñaba su papel no era suficientemente apuesto e interrumpió la función para dejarlo claro (Morey 2010: 15; Pérez Fernández 2007: 90). Por otro lado, las obras de tema flamenco despliegan inevitablemente muchos aspectos comunes a las comedias al uso. Por ejemplo, los enredos amorosos entre soldados españoles y flamencas son típicos, sobre todo en las obras tempranas de este género. En *Los amotinados de Flandes*, Isabela, aristócrata de Bruselas, católica (por supuesto), persigue al protagonista don Diego de Silva durante toda la obra, que termina con su enlace. La atracción sexual por el soldado español es una satisfacción fantasiosa de los deseos imperiales que subraya su superioridad y la necesidad de su mando. En muchos casos, la Guerra de los Ochenta Años no era más que un telón de fondo exótico para tramas familiares. Entre la dicotomía de proyectar una imagen gloriosa y triunfal del poder español y ser fiel a la historia surgen comedias como *Los amotinados*. El propósito de este ensayo es desenredar algunas de las maneras en que la comedia aurisecular aprovechaba materia histórica, y en concreto preguntarse por el papel que desempeñaban estas representaciones en la creación de una conciencia pública de asuntos políticos (su contribución a la evolución de la esfera pública) y cómo sopesaban la obligación de informar con la de entretener a los espectadores. La cita de Lope sugiere que el rol de la dramatización ya estaba patente a la hora de crear una memoria viva de elementos clave para una narrativa histórica y pública de España. Tanto entonces como ahora la mitificación de algunos aspectos del pasado es una condición necesaria para que su memoria perdure.

Diferenciar entre la historia y la ficción era tópico trillado de la poética de la época. ¿Sin embargo, cómo manejaban estos escritores que trabajaban para el público del corral su deber hacia la autenticidad, fidelidad a las fuentes, el adorno retórico en representar una guerra actual? Las obras que reflexionaban sobre la Guerra de los Ochenta Años eran mucho más que vehículos de la propaganda e idealizaciones de la soldadesca española. Sin lugar a dudas, el fin de la Tregua de los Doce Años en 1621 y el ascenso de Felipe IV y su valido de línea dura, Olivares, marcó un cambio en el carácter de las representaciones de los enredos de ultramar. Los dramaturgos se aprovechaban mucho más de la historia contemporánea y, a partir de abril 1621, al reanudarse el conflicto y, desde 1622, con el segundo asedio, sin éxito, de Bergen op

Zoom por parte de Spínola, hubo una plaga de obras de teatro sobre Flandes: *El príncipe Don Carlos* (1621?) de Diego Jiménez de Encisco; *El valiente negro en Flandes* (c. 1622) de Andrés de Claramonte; *La nueva victoria de don Gonzalo de Córdoba* (8 de octubre 1622), *Pobreza no es vileza* (probablemente c. 1620-1622), y *El Brasil restituido* (1625) todas de Lope de Vega; *El sitio de Bredá* (c. 1626) de Calderón de la Barca; *El señor don Juan de Austria* (c. 1627-1628) de Juan de Montalbán; *El saco de Amberes* (c. 1630) de Rojas Zorrilla; *La gran comedia lo que toca al valor y el Príncipe de Orange* (c. 1621-1631) de Antonio Mira de Amescua; y *Los amotinados de Flandes* (1633) de Luis Vélez de Guevara. Muchas de estas obras surgieron en concreto de un ambiente palaciego, productos del mecenazgo oficial y de las preocupaciones políticas del día. Comenta Felipe Pedraza Jiménez que «muchas de ellas parecen ser piezas de encargo, de propaganda nobiliaria o nacional» (Pedraza Jiménez 2004: 80). Unas cuantas se habían llevado a las tablas en palacio, donde la política de línea dura atraía la crítica más aguda: *El Brasil restituido* de Lope de Vega (6 noviembre de 1625), *El sitio de Bredá* de Calderón (1626), *Pobreza no es vileza* de Lope (29 de julio de 1626), *El señor don Juan de Austria* de Montalbán (1628), *Don Juan de Austria en Flandes* de Alonso Remón (escrita a principios de 1600 y repuesta el 28 marzo de 1628) y *Los amotinados de Flandes* de Luis Vélez de Guevara (25 de septiembre de 1633) (Díez Borque 2001: 187-192; Pérez Fernández 2007: 88; Pérez Fernández y Peale 2007: 13-14, 18-19; Rodríguez Pérez 2008: 178-180, 207-212). Había encargos dirigidos a influir sobre la opinión pública directamente que alababan ciertas casas nobles, sin embargo, las del mundo cortesano se dirigían en su mayoría a la oposición en el Consejo de Estado a la prosecución de campañas en tierras ajenas.

Olivares encargó *El sitio de Bredá* para conmemorar la victoria española allí. Bajo el conde-duque, «las obras ya no escondan su verdadera vocación publicitaria, como demuestra la redacción de comedias noticiero-elegíacas (*El sitio de Bredá*, *El Brasil restituido*, *La nueva victoria de Gonzalo de Córboba*)» (Pérez Fernández y Peale 2007: 18). Menéndez Pelayo veía las obras sobre Flandes fuera de un contexto de mecenazgo como mera glorificación patriótica y calificó *La nueva victoria de don Gonzalo de Córdoba* como «gaceta dramática […] rimada», mientras *El asalto de Mastrique* fue «diario poético» y las del mismo año, «periodismo dramático»; el teatro histórico «de asuntos contemporáneas se confunde con la historia» (Usandizaga 2014: 19-20). Pese a estas observaciones acertadas sobre la función de estas

obras como publicidad y de su función «noticiero-elegíaca», las obras demuestran una preocupación considerable con la exactitud histórica y presentación de la verdad. Todos los dramaturgos realizaron investigaciones substanciales. *El sitio de Bredá* de Calderón se basaba en una serie de relaciones para elaborar su trama (Vosters 1973). Dos obras de Lope de Vega, *Los españoles en Flandes* y *El asalto de Mastrique*, demuestran la influencia de una historia manuscrita inédita, *Los sucesos de Flandes y Francia* de un capitán, Alonso Vázquez, a quien el autor debía de haber conocido personalmente, puesto que su influencia antedata la fecha de redacción que aparece en la dedicatoria de la misma historia (Sauter 1997: 14). Ya se han notado los ecos entre el programa iconográfico del Salón de los Reinos, dedicado a ilustrar el poderío español, y el teatro. Allí figuran los cuadros de Velázquez de la rendición de Breda, inspirado por la versión dramática de Calderón de *El sitio de Bredá*, la recuperación de Bahía de Juan Bautista Maíno, sobre el tema de *El Brasil restituido* de Lope y la victoria de Fleurus de Vicente Carducho, relacionada con *La nueva victoria de Don Gonzalo de Córdoba* también del Fénix (Brown y Elliott 1988: 149-201; Rodríguez Pérez 2008: 179; Ferrer Valls 2012: 53-54). A la vez, el peligro de referir asuntos contemporáneos queda patente en una obra de Lope de enero de 1633 sobre la batalla de Lutzen y muerte de Gustavo Adolfo II, rey de Suecia, a cuyo estreno apenas dos meses después de los hechos asistieron Felipe IV y Olivares. Una versión enmendada y corregida por Antonio Hurtado de Mendoza tuvo éxito en los corrales y se representó en El Pardo el 1 de marzo (Ferrer Valls 2012: 55-58), una notable humillación para quien había aspirado al puesto de cronista real.

Nacido en 1579, Luis Vélez de Guevara se licenció de la universidad de Osuna (blanco de no pocos chistes en la época) y sirvió al arzobispo de Sevilla, Rodrigo de Castro, familiar del duque de Lerma. Afirmó haber servido de soldado seis años en Italia, los Países Bajos y el Mediterráneo durante la década de los noventa. Estaba de vuelta en España, en Valladolid, en 1605, manteniendo su relación con el ámbito de Lerma. A partir de 1618 ocupó varios puestos menores de palacio, probablemente con el mecenazgo de Olivares, y subió al puesto de ujier alrededor de 1625, un puesto que heredó su hijo en 1642. Se casó cuatro veces. Durante la visita del príncipe de Gales a Madrid en 1623 servía al mismo heredero como ujier, algo que no le hacía ninguna gracia y que queda patente en su soneto a Olivares, en el que ruega: «Sáqueme Dios desta empanada inglesa / Y deme para España buen

viaje / dice que sirvió al de Gales, / entre tanto honrado hereje, / con el católico celo / que á Vos y á su sangre debe» (Pérez Fernández y Peale 2007: 53). La fecha más probable de la redacción de *Los amotinados de Flandes* es poco antes de su estreno por la compañía de Roque de Figueroa en los jardines del Palacio Real el 25 de septiembre de 1633. Se imprimió en 1638, 1653 y 1654. La comedia tiene que ser posterior a 1625, como confirma su composición estrófica y el hecho de que las fuentes incluyan obras de Carlos Coloma *Las guerras de los Estados Bajos desde el año de 1588 hasta el de 1599* (Amberes, 1625) y de Antonio Carnero, *Historia de las guerras civiles de que ha habido en los Estados de Flandes desde 1559 hasta 1609* (Bruselas, 1625). La fuente principal de la obra, sin embargo, era *Las guerras de Flandes, desde el año de mil y quinientos y cincuenta y nueue hasta el de seiscientos y nueue* (Madrid, 1623) de Francisco Lanario y Aragón, duque de Carpiñano, secretario del conde-duque de Olivares y un veterano del conflicto en los Países Bajos. La historia está vinculada de forma doble con el ámbito de Olivares y la versión impresa iba dirigida al valido. Hay dos aspectos notables de la representación de las guerras de los Países Bajos, tanto en las fuentes históricas como en las comedias: en primer lugar, insisten que son guerras civiles y segundo, allanan toda diferencia religiosa. Según Francisco Lanario y Aragón, «Las Guerras de Flandes, mas que ciuiles, sangrientas y prolixas… Ocasionadas de la heregia, y ambicion que produxeron infidelidad en Principes y Prouincias, donde se han visto prodigios en los Españoles de valentias no creidas de las fuerças humanas» (Lanario y Aragón, *Las guerras*, sig. ¶1r). Esta escritura de la revuelta la define claramente como guerra civil provocada por la herejía, una ruptura con la autoridad real y divina que ofrece una oportunidad a los españoles para demonstrar su heroísmo; todo menos una rebelión contra un poder extranjero, un imperio colonialista. La lógica propagandística de ver la guerra como escuela para el valor español figura en *Los amotinados* en la boca del conde de Fuentes al explicar al recién llegado archiduque Alberto «las causas de la guerra de Flandes»:

> Roma es ejemplo,
> que tocando sus banderas
> en contrapuestas regiones
> indomables y soberbias,
> desde el alemán Danubio
> hasta donde el Ganges peina
> los cabellos de la Aurora,

reservó con su prudencia
militar, libre a Cartago,
sin que de una vez pusiera
su cuidado en destruílla,
porque sirviera de escuela
a los soldados romanos
que con el vicio y torpezas
que engendra el ocio, podrá
despreciar su fama eterna[2]
(vv. 691-706).

Igual que la noción de que las guerras de Flandes desempeñaban un papel clave en conservar la reputación militar de España que se encuentra en las crónicas, otros argumentos de las fuentes aparecen en el teatro. Lanario y Aragón afirmó que Felipe II: «tuuo en menos auenturar aquellos Estados, siendo su patrimonio legitimo, que permitir la barbara impiedad de la libertad de conciencia que le pedian, ofreciendole por ella imperio absoluto, obediencia muda, vassallage pacifico, y seruicios numerosissimos» (Lanario y Aragón, *Las guerras*, sig. ¶1v). En una escena temprana don Diego explica la razón de la presencia española militar haciéndose eco de Lanario:

…reducir al flamenco
rebelde al gremio feliz
de la Iglesia…
que quiere perder primero
a Flandes que permitir
en el menor de sus pueblos
la libertad de conciencia
(vv. 149-159).

La consistencia entre crónica y comedia parte de una negación de cualquier licitud a las diferencias religiosas que ya estaban asolando Europa, una incapacidad de reconocer las causas del conflicto y su desarrollo histórico, las divisiones internas entre los «herejes», la oferta de tolerancia a los que volverían a su obediencia política. Parece señalar la actitud ensimismada por parte de la clase política. El enfoque en el amotinado parece reflejar este encerramiento en sí mismos de los escritores y espectadores, frente al asunto de política exterior más

2 Todas las citas a la obra se referirán por líneas del texto a la edición de Desirée Pérez Fernández y George Peale.

importante para la monarquía Habsburgo durante casi un siglo. Es curioso que aparecieron dos obras en los años treinta que trataban los frecuentes motines que habían minado los esfuerzos de hacía ya casi medio siglo: *Los amotinados* y *El saco de Amberes*. La invocación de la guerra en los Países Bajos como trasfondo para las comedias sugiere un interés político en el conflicto y su legitimidad por parte del público aurisecular. No obstante, en la mayoría de las obras en que figura el enfrentamiento, este parece meramente telón de fondo para ambientar dramas románticos al uso. Incluso cuando las obras parecen explorar temas relacionados con la guerra de forma más profunda, como por ejemplo *El saco de Amberes*, en vez de enfrentar y contrarrestar el valor propagandístico que había granjeado tales episodios, como la legendaria «Furia Española», Rojas Zorrilla se limitaba a exponer una victoria militar, sin duda espectacular (el número de defensores superaba en mucho al de atacantes), y a centrarse sobre el motín de las mismas tropas españolas que precedió y llevó al saqueo. Sancho de Ávila pinta en la obra el saqueo como justo premio para los tercios españoles, mientras Margarita de Parma comenta al final: «que se diviertan / los soldados en el saco» (MacKenzie 1982: 290). Dejan de lado completamente los horrores que siguieron durante días y la notoriedad del episodio para sus enemigos.[3]

Por un lado, muchas de las comedias españolas sobre la Guerra de los Ochenta Años contienen elementos fuertes de una propaganda marcial y proimperial, sin embargo, a la vez tienen centellas de ambivalencia que parecen reflejar la incertidumbre de los consejeros de los Habsburgo frente al conflicto, ya recelosos de los costes de la guerra, ya realistas sobre la probabilidad de una victoria decisiva, ya desinteresados del todo en las colonias septentrionales. La evolución en esta época de una filosofía política sofisticada del *ius gentium* que interrogaba la licitud de los colonos en el Nuevo Mundo poco a poco se aplicaba más a acontecimientos del norte. Estos debates políticos y la aparición de una esfera pública se reflejan plenamente en las comedias tardías, como, por ejemplo, en *Los amotinados*, que se enfoca en luchas intestinas entre los tercios y sus generales, distintos estilos de liderazgo, y que apenas escenifican al enemigo, ejemplo tal vez de la incomodidad profunda que sentía España por su rol imperial, encarnado en Vitoria y Las Casas, una negación de que fuera siquiera una ocupación colonial. Un motín a causa de pagos retrasados se podría

3 Véase el artículo de Raymond Fagel en este libro.

entender en 1633 como un reflejo transpuesto de la penuria económica causada por la extralimitación del imperio o una crítica del fracaso de llevar a cabo campañas militares con recursos adecuados, resultado de las sucesivas bancarrotas de la monarquía. En un sentido, es extraño que Vélez de Guevara presentara una comedia sobre un problema que había minado tanto el esfuerzo bélico durante la primera fase de la guerra y la rebelión inicial entre 1568-1609, sobre todo porque ya era un problema obsoleto en el momento de la escritura. El valor práctico de la representación era como la intervención en un debate sobre cómo ganar una guerra. Por lo menos señalaba que la logística no era algo indigno de la atención de los consejeros y responsables en el campo, todo lo contrario, era la clave. Recordar este hecho en 1633 debe de haber sido doloroso, dada la inversión en el equilibrio entre las fuerzas imperiales y rebeldes. La enorme ventaja de que había disfrutado España antes de 1625 ya se había esfumado, con la distracción de conflictos con Inglaterra y Francia, y la extensión de la guerra en Alemania. De 80.000 soldados con que contaba entre 1621-1625, el ejército de Flandes se había menguado a 50.000 en 1628, a la vez que los holandeses habían aumentado sus tropas a 58.000 (Israel 1998: 498-499). Aunque contiene un ejemplo del soldado español idealizado en Diego de Silva, perseguido por una flamenca, con su hábito de Santiago y su fidelidad al honor frente a la muerte, con esta pretende «Ser inmortal en mi fama» (v. 335), celebración del valor tradicional que no puede contrapesar el tono sombrío de una historia de fracaso militar y las razones que lo produjeron.

La escala y la frecuencia de los motines fueron desastrosas para toda la campaña de España en los Países Bajos entre 1573 y 1607, durante la cual hubo más de 45, más de uno por año, que además duraban como media más de un año. El motín de Sichem costó a la Corona aproximadamente 1,5 millones de florines. Geoffrey Parker los ha calificado como un prototipo de «collective protest, a strike intended to persuade the state to treat its 'employees' more honestly, more humanely» (2004: 174). Los aproximadamente 2.800 amotinados exigían contribuciones en un radio de más de 50 millas en torno a su fortaleza. Su líder, Esteban, un milanés, había ganado 944 florines entre 1582 y 1590, pero solo recibió 628, entre 1590 y 1594 ganó 1.112, pero recibió menos de la mitad, 490. La cadena de acontecimientos que llevaron a la revuelta era típica. El tercio había estado sirviendo constantemente desde 1582 y después de haber sido retirado de Frisia a Brabante en junio de 1594, con la promesa de recibir dos pagas, al llegar a la ciu-

dad donde se iban a acuartelar descubrieron que estaba en ruinas y les informaron que sus pagas había sido destinado a pagar un motín italiano en Pont (Parker 2004: 160, 164 n. 20, 166-168). Isabel Clara Eugenia podría lamentarse de los amotinados «más mala gente no la ha criado Nuestro Señor», y el historiador Coloma describirlos como «gente bestial, indigna del nombre de español», pero el motín era una práctica bien establecida y común por aquel entonces (Rodríguez Pérez 2009: 241). Al final parece que las tropas de Sichem establecieron contacto con los holandeses rebeldes, se negaron a ayudar al gobierno, lo que causó la pérdida de Groningen, y hubo un combate entre los amotinados y fuerzas leales a la Corona en la única batalla campal del conflicto. Los Estados Generales les ofrecieron asilo, algo que sobresaltó tanto al alto mando que les concedieron Tirlemont hasta poder satisfacer sus demandas. Después de la reanudación de las hostilidades en 1621, los motines casi desaparecieron del ejército de Flandes, las condiciones de servicio mejoraron y el problema fue entonces el de las deserciones (Parker 2004: 173-176).

El contexto más inmediato de *Los amotinados* eran los reveses que el ejército de Alemania había padecido en 1632, uno de los únicos motines de la época después de la tregua y la partida del cardenal-infante Fernando ese mismo año para hacerse cargo de Flandes. Vélez de Guevara situó la trama de *Los amotinados de Flandes* en el período en el que Pedro Enríquez de Toledo (o Acevedo), conde de Fuentes, lideró el gobierno de los Países Bajos, entre febrero de 1595, a partir de la muerte de Ernesto de Austria, hasta la llegada de su hermano Alberto, quien se había criado en España y entró en Bruselas el 11 de febrero. El motín de Sichem o Tirlemont duró desde el 26 de julio 1594 al 6 de julio 1596. *Pobreza no es vileza* (1626) de Lope de Vega trata la misma campaña del conde de Fuentes. Esto llevó a Cotarelo a sugerir que la comedia lopesca fue fuente de Vélez de Guevara; sin embargo, los parecidos son mínimos: una primera escena en un bosque con una flamenca y la presentación de los amotinados someramente en Lope. La comedia lopesca es genealógica en orientación, salpicada de elogios de la estirpe de Fuentes; en cambio, en Vélez de Guevara la alabanza del general es tenue, sumando tal vez un verso en toda la obra. La ausencia de elogios en Vélez de Guevara no es de esperar, puesto que había conocido al conde de Fuentes, la figura histórica de más importancia en la obra, a través de su participación junto con su hijo Juan en una campaña en Italia posterior a la dramatizada. Lope sacó su materia de los *Comentarios de las cosas sucedidas en los Países Bajos*

de Flandes desde el año de 1594 hasta 1598 de Diego de Villalobos (Madrid, 1612), mientras Vélez de Guevara se valió de tres historiadores de la revuelta de los años veinte, aunque también había leído a un cuarto historiador anterior (Pérez Fernández y Peale 2007: 30, 48-50). Pese a estos conocimientos detallados del conflicto, la obra se toma libertades considerables con la historia. En la comedia es un tercio español el que se rebela contra sus dirigentes, mientras que en realidad el motín reunía a valones, italianos, alemanes, flamencos y españoles, con más de 2.500 soldados amotinados. Su capitán, Gastón de Spínola, es sustituido por un oficial ficticio, Diego de Silva. La muerte de Felipe de Nassau, que ocurrió como resultado de las heridas sufridas en una emboscada en la historia, está alterada por una escena (fuera del escenario) en que le mata el mismo Diego de Silva. Sin duda, Vélez de Guevara pecaba contra los dictados cervantinos sobre la fidelidad histórica de cronología, no mezclar cosas fingidas y verdades o errar en los hechos establecidos:

> ¿cómo es posible que satisfaga a ningún mediano entendimiento que, fingiendo una acción que pasa en tiempo del rey Pipino y Carlomagno, el mismo que en ella hace la persona principal le atribuyan que fue el emperador Heraclio, que entró con la Cruz en Jerusalén, y el que ganó la Casa Santa, como Godofre de Bullón, habiendo infinitos años de lo uno a lo otro; y fundándose la comedia sobre cosa fingida, atribuirle verdades de historia y mezclarle pedazos de otras sucedidas a diferentes personas y tiempos, y esto no con trazas verisímiles, sino con patentes errores, de todo punto inexcusables? (Cervantes, *Don Quijote*, cap. 48, p. 554).

Vélez de Guevara no se oponía a confundir, inventar y mezclar acontecimientos verdaderos y ficticios sin respeto a su temporalidad. Frente a las quejas de los amotinados de que «el soldado sin sueldo / es un lienzo en quien sin alma / muestra el pintor varios cuerpos… hemos de buscar sustento», el protagonista les recuerda que el rey:

Don Diego: …Con munición y dineros
envió cuatro bajeles
de España, y, con recio tiempo,
en un puerto se abrigaron
de Inglaterra, creyendo
con las paces que estarían
seguro, pero ya vemos
en su ruina el doble trato,
pues que les quitó en dineros

cuatrocientos mil ducados,
que era el único remedio
(vv. 204-214).

Sin embargo, este episodio sucedió en 1568. Tal vez, la alusión a la piratería inglesa aquí se explica por un contexto más próximo el fracaso del matrimonio de Carlos, príncipe de Gales, con la infanta y la guerra que siguió en 1625-1630, en particular la referencia a la duplicidad. Las pagas que había recaudado el gobierno en Bruselas, de hecho, se habían desviado a otros amotinados, como vimos, en Pont. Otros hechos importantes e inconvenientes se suprimen del todo: las negociaciones de los amotinados con el rebelde Mauricio de Nassau no figuran y la violencia hacia la población autóctona se mantiene en silencio. Por otro lado, figuras menores como los capitanes Olivera, Mondragón, Verdugo y Juan de Rivas tiene todas base histórica, igual que Sabina, mujer varonil que está trazada según las caracterizaciones de los cronistas, aunque su aparición en el escenario como espía es inventada y anacrónica. En realidad, se suicidó después de la caída de Cambrai, el 22 de septiembre de 1595. Por su parte, el coronel Mondragón apareció en varias obras de la época. La batalla en el texto parece un homenaje, puesto que él y sus hombres fueron responsables de la emboscada en la que murió Felipe de Nassau (Pérez Fernández y Peale 2007: 35, 39-43). En suma, Vélez de Guevara teje un tapiz complejo de acontecimientos y personajes reales con invención, elaboración y ficcionalización.

La arbitrariedad de Fuentes en la obra se subraya con su reacción al encontrar a don Diego y Isabela abrazados, lo que le lleva a tacharle de «capitán cobarde» y a culparle por el motín: «Vos estáis amotinando / los soldados» (vv. 1024 y 1029-1030). La obra traza un contraste marcado entre la justicia absoluta del conde y las decisiones pragmáticas y complacientes del archiduque Alberto. Fuentes, engañado por una invención de Isabela que enfrenta a leales y traidores, acusa a un viejo inocente que está a punto de entregar un memorial al archiduque de intentarle envenenar. Resulta que el papel es una acusación contra el mismo conde por «haber echado a título de gastos de guerra algunas imposiciones sobre nuestras haciendas» (v. 1610 [9-10]). Alberto le regaña que «quien granjear no sabe / las lealtades y da causas / que los flamencos se quejen, / no es mucho que las escuadras / españolas se amotinen» (vv. 1629-1633). Fuentes se lamenta: «¿De palabras / forma agravios tan valientes, / que como se escuchan matan?» (vv. 1636-1638). La noción del heroísmo español se complica a través de esta

exploración de negociación y diplomacia como muestras de prudencia militar en contraste con el ejercicio de poder decisivo. La obra complica el proceso de la toma de decisiones al explorar la laguna entre acontecimiento e información, hazaña y fama, armas y letras. Cuando Fuentes intenta negociar con el tercio amotinado, el alférez ofrece un correctivo a sus ideales elevados. Rechaza la plata personal del conde junto con sus ideas anticuadas de caballerosidad, recordándole que «no hay guerra sin dinero» (v. 1771). Don Diego, al retomar el hilo de este discurso, amonesta a los amotinados sobre la reputación:

> Desdichas mías,
> hijas de vuestras bárbaras porfías.
> De los libros del Rey os han borrado.
> Mirad qué afrenta para el buen soldado,
> y en público pregón, que tal suceda
> (vv. 1713-1717).

Su respuesta enfatiza una vez más la estrecha relación entre letras y reputación militar; sus acciones encubren la negativa a luchar hasta recibir las pagas debidas.

> Si vuecelencia ha mandado
> que de los libros nos borren,
> aquí nos escribiremos,
> siendo plumas los estoques
> en coseletes herejes,
> aunque el infierno los forje
> (vv. 1801-1806).

Cualquier elemento idealizador que subraye los ideales del honor, valor y obligación se mantiene en tensión con una dosis fría y dura de realismo. Aquí la metáfora crea una equivalencia entre escribir y luchar, y recuerda a los espectadores la preocupación por la reputación histórica que complica la verdad y la impotencia de Fuentes de contrarrestar la opinión de Alberto.

Los amotinados no es la primera obra de Vélez de Guevara que se centra en el fracaso y el desastre militar. Una de sus piezas más tempranas, *La mayor desgracia de Carlos Quinto*, representada el 28 de mayo de 1623 en palacio delante del príncipe de Gales, dramatiza el ataque de Carlos V contra Argel en 1541, una de las mayores catástrofes de su reinado (Manson y Peale 2002: 13; Peale 2007: 73). Una lectura de esta comedia, que siguió poco después del fin de la tregua

con las provincias holandesas rebeldes, sugiere que enfatiza lo dificultoso de ganar conflictos en múltiples frentes a la vez y que recuerda a sus espectadores lo complejo del mundo mediterráneo para trasladar el enfoque a las guerras septentrionales en el contexto de una paz con Inglaterra (González Martínez 2010: 571). El dramaturgo incluye en la obra unas victorias carolinas anacrónicas (Túnez, 1535 y la liga de Esmalcalda, 1548) para suavizar la crítica implícita al elegir este episodio en concreto junto con rumores sacados del historiador Prudencio de Sandoval sobre el uso de hechizos por parte de los turcos y un «morabuto» (borabito) para lograr la victoria, derivado de la *Topographia e historia general de Argel* (Menéndez Pelayo 1969: 53). Su propósito es claramente subversivo. Desconfía de un discurso triunfalista y lo opone a un pensamiento perspicaz guiado por la razón de estado.

En su introducción a la edición crítica de *Los amotinados*, Desirée Pérez Fernández arguye que la insubordinación de los soldados «se ajusta perfectamente a la intención propagandística», su transgresión y vuelta al sistema refortalece y subraya las cualidades y valores tan preciados en el sustento de la ideología imperial: «el honor, la honra, el valor, la valentía y el brío»; según este argumento, «La insubordinación contra el sistema establecido y la vuelta al mismo, posible porque la violación no se produce, dan lugar a la protección de ese sistema atacado por quienes realmente son rebeldes, los flamencos» (Pérez Fernández y Peale 2007: 55). Nuestro trabajo discrepa de esta interpretación absolutista de la obra como propaganda. La carrera de Vélez de Guevara parece ilustrar una actitud más equívoca. Su enfoque en estas dos obras en fracasos militares sugiere el propósito más amplio de considerar la prudencia militar, la necesidad de evitar un «imperial overreach», de priorizar conflictos que se pueden ganar y evitar los que debiliten el núcleo de la fortaleza militar. El enemigo apenas aparece en el escenario; si figura es en la boca de los españoles, como don Diego o el conde de Fuentes. La imagen de los rebeldes holandeses no es maniquea ni simplista. Sabina piensa volverse católica para evitar la muerte, pero solo si le perdonan. Isabela, representante de las «Dutch women [who] invariably fall in love with the irresistible Spanish heroes, a theme that helps reinforce the Spanish self-image of superiority projected in these plays», está descrita, igual que Sabina, como flamenca, pese a la creciente distinción terminológica entre flamenco y holandés. Dados sus respectivos contextos estas dos obras constituyen intervenciones en debates políticos vigentes. Su éxito dependía del equilibrio en su función de comentar con la de entretener,

incluso en palacio. *Los amotinados de Flandes* es un blanqueamiento de la historia, con la omisión de detalles que hubieran arrojado una luz más siniestra sobre el motín. Sin embargo, centrar una obra en los motines avisaba a los partidarios de la línea dura de las realidades de las campañas largas en el mundo anfibio de Flandes. Por un lado, romantiza la soldadesca española; por otro, demuestra cierta simpatía por los amotinados y su perspectiva. Es de notar que Diego de Silva apenas escapa con vida al negarse a encabezar la revuelta, mientras su criado Gonzalo se cuenta entre ellos. El hecho de que estas obras reflexionen sobre una fase de la guerra ya acabada y que traten luchas internas dentro del imperio, las dificultades de suplir, pagar y mantener un ejército considerable en el campo, a centenares de millas de sus fronteras, que no aprovechen las oportunidades de polémica y propaganda para oscurecer la reputación del enemigo y de este modo entregarse a la batalla ideológica, todo apunta a una reflexión desinteresada, a cuestionar qué implicaba la guerra para el imperio y qué significó liderar un imperio en términos bélicos. Son más que ombliguismo sin sentido, sin valor práctico o aplicación, en la ausencia de cualquier estrategia por la que abogar. Estas obras están implicadas en la política y reconocen plenamente la responsabilidad del escritor como relator de la verdad y a la vez propagandista eficaz. Una lectura alegórica de *Los amotinados* sugiere que promueve la unidad española frente a los reveses de Flandes y que hay que evitar como sea las luchas internas que habían desembocado en la tregua. La ausencia casi completa del enemigo, lejos de ser un silencio desdeñoso y arrogante habla de una determinación de que si se va a llevar a cabo campaña militar, debe ser con recursos, apoyo político y el liderazgo requerido. Puede ser la táctica de propaganda más eficaz, no conceder ni siquiera voz ni espacio al contrincante. Los holandeses son rebeldes sumidos en una guerra civil sobre la libertad de conciencia.

Las obras de materia flamenca buscaban crear una memoria colectiva de la valentía y victorias españolas en el mismo momento en que los historiadores han argüido que el imperio global español se veía fatalmente debilitado por problemas de logística y geografía que precipitaron su inevitable declive. Vélez de Guevara llamaba la atención de las élites que veían sus obras acerca de la naturaleza de los ejércitos, acerca de factores como voluntad política o apoyo popular sin los cuales cualquier campaña en el extranjero tenía pocas posibilidades de éxito. La obra de Vélez de Guevara hace algo distinto que señalar el pasado, centrarse en la primera fase de la guerra, entre 1567-1609, ya

20 años atrás en ese momento, y dramatiza el enfrentamiento no entre enemigos mortales, sino un motín, para representar la lealtad y la moral. No creo que sea posible interpretar *Los amotinados de Flandes* como una obra que confronta la Leyenda Negra. No se critican sus varios elementos anteponiendo la caballerosidad española a su rapacidad sexual, por ejemplo. Sin embargo, la obra subraya lo imprescindible de movilizar los recursos necesarios para llevar a cabo una guerra y evitar la pérdida de honor y fama que resulta de motines constantes y mala gestión. Igualmente, esos recursos son imprescindibles para evitar la rapiña y derramamiento de sangre que resulta de tener a los soldados indigentes y hambrientos.

Estas preocupaciones por el desarrollo de la guerra ya se vislumbraban en otras comedias previas. En *El asalto de Mastrique* de Lope, por ejemplo, el soldado Alonso García, modelo de heroísmo, quien salta solo a la plaza principal durante el asedio, se queja al principio de la pieza de que el mayor enemigo de España es el hambre: «algun bellaco infame», y recuerda «los rotos pedazos / de las armas, pies o brazos, / caer cuerpos ciento a ciento, / como pájaros en lazos» (Vega Carpio, *Doce comedias*, sig. G5 v). Por su parte, el príncipe de Parma teme,

> que amotinarse quieren,
> porque la sed y hambre los aflige
> y ha mucho tiempo que la paga esperan,
> si no es que los empleo en algún sitio
> de tierra, que pudiese la esperanza
> del saco entretenellos algún tiempo
> (Vega Carpio, *Doce comedias*, sig. G7 r-v).

Los escritores de esta época no recelaban del costo humano inevitable de la guerra. Aquí el personaje mítico de don Lope de Figueroa alude a la masacre de Amberes y afirma que «aun no se aura secado aquella sangre / de los que degollamos en Amberes, / y voto a Dios, que si en mi mano fuera, / que no quedara viuo Luterano!» (Vega Carpio, *Doce comedias*, sig. G8r). Aunque no hay lugar a dudas de que la retórica encierra una tensión discordante entre el discurso del heroísmo y la muerte masiva. En otro lugar he argüido que esta obra enfrenta los problemas que planteaban las armas de fuego para las ideas tradicionales del heroísmo (Samson 2007: 19-33). El conflicto anfibio de Flandes ponía estas ideas en primer plano (Pérez Fernández y Peale 2007: 60).

Vélez de Guevara se enfocaba en su carrera dramática con frecuencia en los fracasos y reveses militares del imperio Habsburgo. Ciertamente reflexionan sobre el honor, las acciones virtuosas de ciertos soldados frente al enemigo, la mujer flamenca, pero también daba voz al rebelde, al amotinado. Si nos volvemos a preguntar, haciendo referencia a las cuestiones de partida del proyecto de investigación e intercambio que forman la base de este libro,

> How did the Black Legend influence Spain's conception of itself across the Golden Age?; how did Golden Age Spanish writers receive those ideas and how did they use theatre to respond to them, how did commercial and court plays in this way contribute to nation-building, and how did a nation already previously constructed, such as Spain, adapt to foreign perceptions of it and reshape its own self-image?,

una respuesta posible es que borran del todo de su imaginario al enemigo, quien está ausente de la tablas o solo tiene una existencia fantasmal en la boca de sujetos leales. La influencia de gacetas y relaciones y del debate político en cómo se enmarcan estas comedias *á clef*, en particular *Los amotinados de Flandes*, se distingue de esta perspectiva ensimismada. No responder a los ataques y así otorgarles cierto peso era la única respuesta posible a la percepción negativa y creciente de España y del poder español. Sin embargo, si la obra reconoce el derecho del rebelde amotinado a articular sus quejas y exigir remedio, implica que poca distancia hay entre rebeldía y lealtad. Así, los rebeldes para algunos son luchadores por la libertad para otros.

Obras citadas

Brown, Jonathan y John Elliott, *Un palacio para el rey. El Buen Retiro y la corte de Felipe IV*, Madrid, Alianza, 1988.

Cervantes, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, ed. de Francisco Rico, Barcelona, Crítica, 1999.

Díez Borque, José María, «Literatura española de la Guerra de los Treinta Años (1618-1648)», en *Homenaje a Elena Catena*, Madrid, Castalia, 2001, pp. 185-214.

Ferrer Valls, Teresa, «Lope y la creación de héroes contemporáneos: *La nueva victoria de don Gonzalo de Córdoba* y *La nueva victoria del marqués de Santa Cruz*», *Anuario Lope de Vega*, 18, 2012, pp. 40-62.

García Cárcel, Ricardo, «Los fantásticos relatos acerca de nuestra patria: la leyenda negra», *Historia Social*, 3, 1989, pp. 3-15.

García Hernán, David, *La cultura de la guerra y el teatro del Siglo de Oro*, Madrid, Sílex, 2006.

Gómez-Centurión Jiménez, Carlos, «El conflicto de los Países Bajos en tiempos de Felipe II en el teatro de Lope de Vega», en *Felipe II y su tiempo: Actas de la V Reunión Científica Asociación Española de Historia Moderna*, ed. de José Luis Pereira Iglesias y Jesús Manuel González Beltrán, Cádiz, Universidad de Cádiz, 1999, vol. I, pp. 31-42.

González Martínez, Javier, «Los motivos de la censura civil de *La mayor desgracia de Carlos Quinto* de Luis Vélez de Guevara», en *Cuatrocientos años del* Arte nuevo de hacer comedias *de Lope de Vega: Actas selectas del XIV Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro*, ed. de Germán Vega García-Luengos y Héctor Urzáiz Tortajada, Salamanca, Olmedo Clásico, 2010, pp. 563-571.

Hollingsworth, C., «The Source of Lope de Vega's *Los españoles en Flandes*», *Hispanic Review*, 42, 1974, pp. 279-292.

Israel, Jonathan, *The Dutch Republic: Its Rise, Greatness, and Fall 1477-1806*, Oxford, Clarendon Press, 1998.

Lanario y Aragón, Francisco, duque de Carpiñano, *Las guerras de Flandes, desde el año de mil y quinientos y cincuenta y nueue hasta el de seiscientos y nueue*, Madrid, Luis Sánchez, 1623.

Loftis, John, *Renaissance Drama in England & Spain: Topical Allusions and History Plays*, Princeton, Princeton University Press, 1987.

MacKenzie, Ann, «A Study in Dramatic Contrasts: The Siege of Antwerp in *A Larum for London* and *El saco de Amberes*», *Bulletin of Hispanic Studies*, 59, 1982, pp. 283-300.

Manson, William y George Peale (eds.), Luis Vélez de Guevara, *La mayor desgracia de Carlos V*, Newark, Juan de la Cuesta, 2002.

Menéndez Pelayo, Marcelino (ed.), Lope de Vega Carpio, *Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española*, BAE 224, Madrid, Atlas, 1969.

Morey, Tracy Crowe, *Between History and Fiction: The Early Modern Spanish Siege Play*, Berlin, Peter Lang, 2010.

Parker, Geoffrey, *The Army of Flanders and the Spanish Road, 1567-1659*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004.

Peale, George, «Conflagraciones teatrales: Fichas para una poética de la guerra», en *Guerra y paz en la comedia española: Actas de las*

XXIX Jornadas de Teatro Clásico de Almagro, ed. de Felipe Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elena Marcello, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, 2007, pp. 49-85.

Pedraza Jiménez, Felipe, «La comedia española y la materia flamenca», en *Hazañas bélicas y Leyenda Negra: Argumentos escénicos entre España y los Países Bajos*, Coloquio Internacional Béthune, 25-26 de marzo de 2004, ed. de Alain Barsacq y Bernardo J. García García, Madrid: Fundación de Amberes, 2004, pp. 76-93.

Pérez Fernández, Desirée, «Una guerra sobre las tablas: 'Los amotinados de Flandes' de Luis Vélez de Guevara», en *Guerra y paz en la comedia española: Actas de las XXIX Jornadas de Teatro Clásico de Almagro*, ed. de Felipe Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elena Marcello, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, 2007, pp. 87-104.

Rodríguez Pérez, Yolanda, *The Dutch Revolt through Spanish Eyes: Self and Other in Historical and Literary Texts of Golden Age Spain (c. 1548-1673)*, Bern, Peter Lang, 2008.

— «El amotinado como español ejemplar. Apuntes sobre *El Saco de Amberes* de Rojas Zorrilla y *Los amotinados en Flandes* de Vélez de Guevara», en *Alianzas entre historia y ficción en las literaturas hispánicas. Libro de Homenaje en honor de Patrick Collard*, ed. de Eugenia Houvenaghel e Ilse Logie, Genève, Droz, 2009, pp. 237-248.

Samson, Alexander, «¿La muerte del héroe en la edad de las armas de fuego?», en *Guerra y paz en la comedia española: Actas de las XXIX Jornadas de Teatro Clásico de Almagro*, ed. de Felipe Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elena Marcello, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, 2007, pp. 19-33.

Sanz Camañes, Porfirio, «Las relaciones entre el teatro y la política en la creación de imágenes y propaganda sobre Flandes en la España del Barroco», en *La declinación de la monarquía hispánica en el siglo XVII*, ed. de Francisco José Aranda Pérez, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2004, pp. 957-989.

Usandizaga, Guillem, *La representación de la historia contemporánea en el teatro de Lope de Vega*, Madrid/Frankfurt a. M., Iberoamericana/Vervuert, 2014.

Vega Carpio, Lope de, *Doce comedias de Lope de Vega Carpio… sacadas de sus originales. Quarta Parte*, Madrid, Miguel Serrano de Vargas por Miguel de Siles, 1614.

— *Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española*, ed. de Marcelino Menéndez Pelayo, BAE 224, Madrid, Atlas, 1969.

— *Los españoles en Flandes*, ed. de Veronica Sauter, Bern, Peter Lang, 1997.
Vélez de Guevara, Luis, *La mayor desgracia de Carlos V*, ed. William Manson y George Peale, Newark, Juan de la Cuesta, 2002.
— *Los amotinados de Flandes*, ed. de Desirée Pérez Fernández y George Peale, Newark, Juan de la Cuesta, 2007.
Vosters, Simon, *La rendición de Bredá en la literatura y arte de España*, London, Tamesis, 1973.

Inversiones y reinversiones de la Leyenda Negra: el *Don Carlos* de Jiménez de Enciso frente al de Cañizares (siglos xvii y xviii)

Yolanda Rodríguez Pérez
(Universiteit van Amsterdam)

Según una anécdota que nos narra el duque de Saint-Simon en sus memorias, la curiosidad de Felipe V por la figura del príncipe don Carlos fue tal que hizo que le abrieran el ataúd del malhadado hijo de Felipe II para contemplar sus restos. Al ser levantada la pesada lápida, habría visto el cadáver decapitado y con la cabeza del joven príncipe entre las piernas (Morán Turina 1990: 113). Este detalle sobre el cuerpo decapitado de don Carlos se hace eco obviamente de versiones *leyendanegristas* que cuestionaban la versión oficial de una muerte natural por enfermedad y señalaban con dedo acusatorio hacia su padre. El mito, la leyenda, 'die Don Carlos Frage', como dicen los estudiosos alemanes, es archiconocida en sus múltiples recreaciones artísticas y literarias (Lieder 1910)[1] y constituye uno de los elementos esenciales en la construcción de una leyenda negra sobre el monarca hispánico. Felipe II, a su vez, en su imagen de rey tiránico, cruel y fanático religioso, constituye uno de los ejes esenciales alrededor de los que se articula el discurso de la leyenda negra hispánica (Bouza 1998: 156), que por extensión achacaría al carácter natural e irreversible de todos los españoles estas características negativas. Este interés de Felipe V hacia el príncipe coincidía obviamente con una «fascinación literaria que se desata en el Barroco por el Príncipe Don Carlos» (García Cárcel 2015: 278)

1 En su clásico estudio sobre «the *Don Carlos Theme*», Lieder rastrea el impacto literario del mito, presentando una lista de más de 105 versiones del motivo a lo largo de los siglos.

Dentro del contexto literario hispánico del Siglo de Oro disponemos de un magnífico ejemplo de reelaboración de la historia del «Desdichoso» don Carlos: el drama *El príncipe don Carlos*, cuya autoría y fecha de composición ha provocado gran confusión entre los críticos hasta bien entrado el siglo xx. Una obra teatral española sobre el príncipe don Carlos es de por sí de interés para reconstruir cómo se presentó en la época moderna este episodio negro de la historia de España, y del Rey Prudente en particular, aunque obviamente uno podría preguntarse a priori si semejante análisis podría ofrecer alguna visión sorprendente si partimos de la existencia de un consciente discurso hispánico de refutación y reacción a críticas foráneas, como encontramos en España desde el siglo xvi (Von Ostenfeld-Suske 2014; Rodríguez Pérez, Sánchez Jiménez y Den Boer 2015). No obstante, esta pieza, atribuida tanto a Diego Jiménez de Enciso (1585-1634) como a José de Cañizares (1676-1750), nos ofrece un revelador ejemplo de recreación y variación del tema de don Carlos en el propio contexto hispánico, siendo uno de los aspectos más llamativos de la misma el hecho de que existan dos dispares versiones finales de la historia del príncipe. La versión a nombre de Jiménez de Enciso, editada en 1634, presenta un *happy ending* por el que, tras su famosa caída, el príncipe se recupera y enmienda su actitud rebelde. La pieza acaba armónicamente con un don Carlos vivo prometiendo obediencia a su padre. Según López de Abiada, esta pieza «tiene el interés de ser la primera obra literaria que se alista entre los abogados defensores de Felipe II» (López de Abiada 1999: 809). Bien es sabido que Felipe II mismo no deseó defenderse en su día de las críticas que contra él se levantaron por toda Europa por la muerte del príncipe, ni permitió apologías de la vida de su hijo (González García 2015: 188), lo cual contribuyó a alimentar más los rumores existentes. Muchos han sido los críticos contemporáneos que valoraron grandemente la obra de Enciso, definiéndola como «uno de los mejores dramas históricos del siglo xvii» (Sainz de Robles 1949: 816-817), «drama magistralmente concebido» (Wilson y Moir 1974: 130-131) o «de gran poder psicológico, de honda visión histórica del ambiente» (Alborg 1946: 147).

La versión de *El príncipe don Carlos* atribuida a José de Cañizares y Suárez de Toledo, el prolífico autor de finales del siglo xvii activo hasta la mitad del xviii, concluye por su parte con la muerte del «Desdichoso» en extrañas circunstancias y presenta a su padre Felipe II en un muy sospechoso papel. La obra se llevó a las tablas a principios del reinado de Felipe V, el 28 de septiembre de 1708, víspera de

San Miguel, una de las fechas más populares, que contaban con aforo asegurado, y se mantendría seis días más en las tablas del corral de la Cruz, lo que revela un considerable éxito de taquilla (Varey y Davies 1992: 54, 130, 412).[2] La comedia se seguiría representando con regularidad entre 1708 y 1781, en 13 años distintos (Andioc y Coulon 2008: 833). *El príncipe don Carlos* de Cañizares nos deja ver que, dentro del contexto literario hispánico, la Leyenda Negra también fue susceptible a negociaciones y alteraciones en función de determinadas agendas ideológicas. Para ilustrar esta fluctuación en la presentación de la historia de don Carlos y Felipe II a caballo entre el siglo XVII y el XVIII nos detendremos primero en la cuestión de la autoría y composición de la obra, para pasar, tras un esbozo de la trama, a un análisis de la comedia y contextualización histórica de la misma.

Autoría, composición y trama

La autoría de *El príncipe don Carlos* fue objeto de debate en el pasado, habiendo sido atribuida por los críticos no solo a Diego Jiménez de Enciso y José de Cañizares, sino también a Lope de Vega, a Juan Pérez de Montalbán, e incluso a Antonio Mira de Amescua (Urzáiz Tortajada 2002: 378, 449, 511). Las ediciones que conservamos están a nombre de Jiménez de Enciso (la primera, de 1634, de Huesca y una de 1773, de Valencia), y hay otra de 1667 en Madrid a nombre de Juan Pérez de Montalbán.[3] Además conservamos una suelta sin fecha a nombre de José de Cañizares. Actualmente sabemos con certeza que la comedia impresa más antigua de la que disponemos, la de 1634, es de la mano de Jiménez de Enciso, y que Pérez de Montalbán no fue el autor de una comedia de este nombre editada en 1667, sino de otra de título similar: *El segundo Séneca de España y el príncipe Carlos*, de ahí la posible confusión. El director Jerónimo de Almella ya tenía en

2 No sabemos si la obra de Cañizares se representó antes de 1706. Los libros de cuentas de los corrales de comedias de Madrid abarcan el periodo 1706-1719 (Varey y Davies, 1992), y el estudio de la cartelera teatral madrileña del siglo XVIII de Andioc y Coulon (2008) abarca el periodo de 1708-1808. En todo caso, las representaciones teatrales fueron escasas durante la primera década del siglo XVIII (López Alemany y Varey 2006).

3 A nombre de Jiménez de Enciso se publicó en *Parte veinte y ocho de diferentes autores* (Huesca, 1634), en varias sueltas, y se copió en dos manuscritos del XVII (Biblioteca Nacional de Madrid, Mss. 15.554 y 17.407). Según Salvá, la edición atribuida a Lope parece anterior a 1620 (Urzáiz Tortajada 2002: 676).

posesión esta comedia de Jiménez de Enciso en 1628 (Urzáiz Tortajada 2002: 378). La impresa en 1773 en Valencia atribuida a Jiménez de Enciso resulta ser igual a una suelta de Cañizares del mismo nombre y es, de hecho, una refundición de la de Enciso.[4] No hemos de olvidar que Cañizares fue un activo refundidor de obras auriseculares, actividad que no le relega en absoluto a un segundo plano dramático, puesto que fue una de las figuras claves de la escena dramática del siglo XVIII. Para complicar más la historia editorial, también se conserva una versión en Cambridge a nombre de Cañizares con el título de *Dichos y hechos de Felipe Segundo y prinzipe don Carlos.*[5] Este título recuerda obviamente al de la obra historiográfica de Baltasar Porreño de 1639 *Dichos y hechos del señor rey don Felipe II*, concluida en 1626 (Porreño 2001: 3). No obstante, el contenido de la comedia de Cañizares no es de tono laudatorio como la obra de Porreño.

Un cotejo de la suelta manuscrita de la obra de Jiménez de Enciso y de la edición refundida de 1773 de Cañizares indica una considerable diferencia de extensión, conteniendo la primera 350 versos más que la segunda (López de Abiada 1999: 809).[6] Las alteraciones del *Don Carlos* de Enciso que llevó a cabo Cañizares fueron considerables, aunque no han recibido gran atención por parte de la crítica, siendo lo más llamativo el hecho de que presenta muy sugestivamente a Felipe II como instigador de la muerte de su hijo don Carlos y del señor de Montigny, noble flamenco que al igual que don Carlos pereció en extrañas circunstancias durante su visita a la corte de Madrid. De este modo, Cañizares representa en las tablas una trama en línea con la Leyenda Negra del rey Felipe. ¿Cómo podemos explicar el giro que le da Cañizares a esta obra a principios del siglo XVIII, en qué contexto ideológico es situable? Para poder dar respuesta a esta pregunta debemos detenernos brevemente en la trama de ambas comedias.[7]

---

4 A nombre de José de Cañizares se conservan tres copias manuscritas (Biblioteca Nacional Madrid, Ms. 16.684, parcialmente autógrafo; Parma, CC*IV 28033, vol. LXXI; Biblioteca Nacional Madrid, fechado en 1760; Urzáiz Tortajada 2002: 511).

5 La referencia bibliográfica menciona que se trata probablemente de un manuscrito de finales del siglo XVII. Se conservan el primer y tercer acto: Cambridge University Library, Department of Manuscripts and University Archives, Don Joseph Canizares [José de Cañizares]: *Dichos y hechos de Felipe Segundo y prinzipe don carlos*, GBR/0012/MS Add.7194.XIII.

6 López de Abiada consultó el Ms. 15.554 de Jiménez de Enciso de la Biblioteca Nacional.

7 Los ejemplares consultados para esta contribución han sido: *El príncipe don Carlos, comedia famosa* en *Parte veinte y ocho de comedias nuevas de los mejores in-*

Jiménez de Enciso elige para su comedia un periodo de la vida del príncipe no vinculado al surgimiento de la Leyenda Negra: principios de los años sesenta del siglo XVI, cuando ni siquiera se adivinaba en el horizonte la revuelta de los Países Bajos. Ejes en la trama de la comedia son los hechos históricos de su jura como príncipe heredero en 1560 y el conocidísimo episodio de la caída del príncipe el 19 de abril 1562 (Parker 2010: 401). Tras días en peligroso coma, don Carlos volvió a revivir después de que metieran en su lecho la momia del beato Diego de Alcalá, quien gracias a esta milagrosa intervención sería canonizado en 1588 y se convertiría en el primer santo español de la época moderna. El extremadamente interesante historial médico de don Carlos sigue presentando enigmas a los historiadores de hoy en día (Villalón 2014). Estos dos episodios se suceden a continuación en la comedia, a pesar de su distancia cronológica en la realidad. Aunque Jiménez de Enciso era un dramaturgo con gran interés por la verdad histórica y se basó muy literalmente en más de una docena de pasajes de la historia de Felipe II de Cabrera de Córdoba de 1619 (Schwill 1903: 202), en su comedia decide introducir ahistóricamente además elementos de la primera fase de la revuelta, como los contactos secretos del príncipe con nobles flamencos como Montigny y Bergen, que llegaron en 1566 a Madrid. Enciso presenta incluso a Montigny muerto en las tablas, aunque el noble fue ejecutado en 1570, dos años después de la muerte del príncipe en 1568. Con estas referencias, Enciso integra un tema que se convertiría en una de las dos columnas fundamentales de la imagen literaria del príncipe: su presunta conjura con los rebeldes en los Países Bajos, siendo la segunda su relación amorosa con su madrasta, Isabel de Valois, no tratada en estas obras (García Cárcel 2015: 277). Como ha puntualizado Geoffrey Parker, don Carlos se reunió efectivamente con Montigny y otros flamencos en la corte en 1566-1567, y con el conde de Egmont en 1565, pero puesto que era el heredero legítimo de los Países Bajos y de España, esto era completamente natural. Y, de hecho, lo más probable es que quisiera huir a Viena y no a Bruselas (Parker 2010: 431). En la comedia de Enciso vemos ya cómo esta primera columna estaba integrada en el imaginario literario respecto a su figura a principios del siglo XVII.[8] Enciso utiliza elementos propios de

genios desta corte. Madrid 1667, pp. 1-43 (Biblioteca Nacional Madrid, R/22881) y la edición de Valencia de 1773 atribuida a Jiménez de Enciso: *Comedia famosa. El príncipe don Carlos* (Biblioteca Nacional Madrid, T/2063, pp. 1-32).

8 Es relevante resaltar que Guillermo de Orange, el padre de la patria de los Países Bajos, fue el primero en formular la tesis del asesinato del príncipe a manos de su

la primera fase de la revuelta para potenciar el dramatismo de la trama y para propiciar la identificación entre los rebeldes pertinaces de Flandes y la propia figura rebelde e indómita del príncipe, que al final se rendirá a los pies de su padre, como *idealiter* deberían hacer también los rebeldes (Rodríguez Pérez 2008: 241-243).[9]

La trama de la comedia gira alrededor de la oposición natural entre Felipe II y su primogénito (de quien dice el rey: «naturalmente es mi opuesto»),[10] de la dificultad de su relación debido a la «mala disposición del príncipe», como decían las fuentes históricas de la época (Parker 2010: 417), y de los intentos de Felipe II de conciliar su deber de monarca y de padre ante una figura tan conflictiva. Más de un crítico ha señalado con admiración la maestría con que Enciso ha retratado el conflicto psicológico entre padre e hijo, pasajes que Cañizares tomó literalmente. Schwill señaló a principios del siglo pasado las similitudes entre el Segismundo de Calderón y el don Carlos de Jiménez de Enciso. Algunas formulaciones casi literales hacen plausible que Calderón reconociera el gran dramatismo en el personaje de Enciso y se inspirara en él para su torturado Segismundo (Schwill 1903: 204). A pesar de la clara oposición entre Felipe y su hijo, la comedia concluye con un *happy end* tras la recuperación del príncipe y una experiencia casi mística en la que se le aparece un árbol genealógico de los Habsburgo hasta Felipe IV que ratifica la monarquía de los Austrias (pasaje que eliminará Cañizares). Carlos promete enmendarse y bajar la cerviz ante su rey, y la comedia concluye con todos los presentes

---

padre en su famoso panfleto de 1581, la *Apología* (Duke 1998: 45). En este programático texto, el Taciturno se defendía de las acusaciones de Felipe II, asentando con su acerada invectiva la imagen de un Felipe II fratricida y uxoricida. En lo que concernía al príncipe don Carlos, es importante matizar que Orange no hace referencia alguna a los posibles tratos o conspiraciones secretas entre el príncipe y los nobles de Flandes.

9 Interesante es también cómo Jiménez de Enciso juega con conocidos etnotipos sobre los habitantes de los Países Bajos y los reafirma (al poner en boca de Montigny que es «parto del mar», «ciudadano del viento», proyectando imágenes marítimas neerlandesas de la época) o los invierte. Cuando don Diego de Córdoba le informa al noble flamenco que el rey no le puede recibir porque está escribiendo a esas horas, Montigny expresa su impaciencia, y dice Don Diego: «Son mudanzas que hace el tiempo; / la flema anda en Español, / y la cólera en Flamenco» (Enciso, vv. 738-739 / Cañizares, vv. 724-725). De ahora en adelante especificaré en las referencias bibliográficas el nombre del autor verdadero de la obra, no el mencionado erróneamente en los títulos de las comedias, puesto que el título de las obras es el mismo.

10 Enciso, v. 89 / Cañizares, v. 83.

gritando: «Viva Carlos» (Enciso, v. 3107).[11] Esta versión de Jiménez de Enciso deja pues de lado el episodio más conflictivo de la relación entre padre e hijo y núcleo de la Leyenda Negra: la muerte de don Carlos. Lo cual no es sorprendente si pensamos que Jiménez de Enciso escribe en un periodo en el que aparecen en las tablas múltiples comedias celebratorias de los logros bélicos de la Monarquía Hispánica y del pasado reciente de la misma. Enciso tenía además una estrecha amistad con el conde-duque de Olivares, instigador de la campaña de autoproyección de la reputación hispánica en todas las artes, como mostraron Brown y Elliott (1980:187).[12]

Por su parte, José de Cañizares, aunque toma seguro más de un 50% del contenido de la obra de Enciso y reduce la trama, hace concluir su refundición justamente con la muerte de don Carlos, y no duda en señalar con el dedo al rey Felipe de la forzada reclusión de su hijo y de la muerte de Montigny. En su comedia hace desaparecer las escenas sobre la jura del príncipe, su caída y milagrosa recuperación con su punto de iluminación y arrepentimiento, el *tableau vivant* celebratorio de la monarquía Habsburgo, y lleva la trama a un clímax con el ajusticiamiento y la conocida muerte del príncipe. Hay que mencionar, no obstante, que en su reelaboración de la trama no introduce variaciones que presenten al príncipe como una figura trágica injustamente tratada, como harían posteriormente los románticos. Su don Carlos, al igual que el de Enciso, es una figura desequilibrada, violenta e impredecible, que recibe incluso más pinceladas negativas que la del original. Cañizares nos presenta a un don Carlos más conspirador todavía, que profiere:

> ¡Así mi padre me trata!
> yo burlaré su rigor;
> por Flandes dexaré a España,
> pues con Mons de Montení
> el medio mi ingenio trata,
> y con algunos Flamencos,
> con quien me trato por cartas,
> huir de aquesta opresión
> (Cañizares, vv. 422-429).

11 Así, dice don Carlos: «Un hijo que a tus pies el cielo ha puesto / huelle, pues, la bondad de un rey tan justo / la indomable cerviz de un hijo altivo» (Enciso, vv. 3091-93).

12 Los autores hablan en inglés de «exercise in selfprojection».

Y lo que es más, parece conocer ya personalmente a algunos nobles flamencos antes de que lleguen a la corte. Al principio de la segunda jornada, un criado le dice al príncipe que ha encontrado a un extranjero espiándole: «Señor, aqueste extranjero, / *segun declara el vestido*[13] / supe que era el que miraba» (Enciso, vv. 1175-76 / Cañizares, vv. 1218-1220). Y Cañizares añade : «Válgame el cielo! Qué miro / Montení es: fingir importa» (Cañizares, v. 1222). Enciso también insinúa este conocimiento previo y la falsedad del príncipe en la jornada, pero Cañizares da más énfasis a este elemento con esa expresión de sorpresa. Su falsedad se ve reforzada más adelante al seguir literalmente la versión de Enciso cuando niega ante su padre: «Ni sé quién es Montini, ni le conozco» (Enciso, vv. 1841-42), pero añadiendo: «y me venden traidores» / Cañizares, vv. 1823-25).[14] También en la trama amorosa de Cañizares, con notables variaciones respecto a la de Enciso, se revela don Carlos más negativamente, ya que llega a urdir un perverso plan para secuestrar a Violante, la dama de sus sueños. Así, la segunda jornada de Enciso se cierra con la jura del príncipe, mientras que la de Cañizares concluye con el rapto de la dama. Según algunos críticos, la refundición mejoró sin duda la versión de Enciso al ganar enormemente en fuerza dramática, entre otros elementos por su desenlace con la muerte del príncipe (Wickersham Crawford 1907: 241).

Los cambios de Cañizares: hacia un cromatismo tenebroso

Es importante matizar que un cronista como Cabrera de Córdoba, fuente de Enciso, no se limitó a señalar las singularidades de la personalidad de don Carlos en su *Historia de Felipe II* (1619), puesto que tampoco se refrenó a la hora de expresar juicios negativos sobre el rey Felipe, al comentar que «su risa y su cuchillo eran confines» (García Cárcel y Betrán Moya 2015: 24). A pesar de su estrecha relación con el texto de Cabrera de Córdoba, el dramaturgo no se hizo eco de estos aspectos negativos sobre el monarca, a diferencia de Cañizares. ¿Qué imagen proyecta Cañizares de Felipe II al introducir varias adiciones

13 La adición de esta información es de Cañizares; cursiva es mía.

14 Al final de la primera jornada Cañizares ya enfatiza los tratos con Montigny, cuando el flamenco afirma: «poco importa; pues no es más / que por cautelar mi intento / el hablar al Rey; veré / al Príncipe Carlos luego, / y si a Flandes le llevamos / después, después nos veremos» (Cañizares, vv. 1081-86).

de su propia pluma? La primera adición de relevancia tiene lugar en la segunda jornada, en la que Felipe II, reunido con su hijo en los aposentos de este, intenta responder a las quejas de don Carlos, que se lamenta de la falta de atención y consideración por parte de su padre (Enciso, vv. 1458-1686 / Cañizares, vv. 1474-1689). De repente, el rey ve sangre en el suelo y al seguir el rastro descubre a Montigny escondido detrás de una cortina. Este pasaje corresponde literalmente con el de Enciso. Al encontrar a Montigny escondido, el rey le pregunta qué hace ahí, comentando: «un extrangero procura curiosamente ver lo admirable» (Enciso, vv. 1857-59 / Cañizares, vv. 1852-1854). Este comentario es ambiguo. Por un lado parece contener una visión implícita sobre el viajar y la percepción de los extranjeros, al hacer referencia a ese elemento de desear ver cosas admirables y extraordinarias, distintas a lo propio. Por otro lado, el rey parece anticipar ominosamente lo que sucederá en breve con el noble. Si desea ver algo admirable, digno de recordar, claramente lo verá en breve: su propia muerte.[15]

A continuación, Felipe le pide a don Diego de Córdoba que lleve a Montigny a admirar lo que hay en los camarines del príncipe, y en lo que sigue encontramos una notable diferencia entre las dos versiones.[16] Enciso pone en boca del rey las siguientes palabras: «y mientras buelve / *y yo no mando otra cosa*, / encerradle en su retrete» (Enciso, vv. 1869-1870; cursiva mía). La formulación de esa pequeña frase «y yo no mando otra cosa», parece querer hacer énfasis en la neutralidad de la orden del rey. Es una orden literal, no cargada con ningún mensaje doble. Si alguien en el público pudiera albergar dudas sobre el presunto papel de Felipe en el destino de Montigny, quedarían probablemente resueltas con esta frase. Cañizares, por su parte, elimina esta frase con resonancias exculpatorias y pone en la boca del rey las siguientes palabras: «y mientras vuelve, / *con secreto le dareis / un garrote en su retrete*» (Cañizares, vv. 1863-65; cursiva mía). La orden de asesinato de Montigny no podría ser más clara. El dramatismo de la muerte del noble flamenco se enfatiza aún más en la versión de Cañizares al dejar oír a su público los lamentos y quejas de Montigny antes de morir, cosa que no hace Enciso. Dentro se oye cómo el flamenco

15 En la jornada anterior, Felipe le dice a Montigny: «dulce patria de extranjeros / en España» (Enciso, vv. 1013-1014 / Cañizares, v. 1042). Frase que resuena igualmente irónica, y ominosa, visto el desenlace posterior.

16 Es cierto que los aposentos del príncipe Carlos tenían mucho de interés al albergar una rica colección artística de tapices, retratos, objetos curiosos y libros (González García 2015: 171-176).

dice: «Ay, infelice de mí», y después: «Misericordia, señor» (Cañizares, v. 2092, v. 2105). Violante, la dama cuyos favores busca el príncipe en la comedia, oye también a Montigny y habla de «una triste voz, que infunde miedo y piedad […]» y luego, de un «acento lastimoso / desmayado y repetido» (Cañizares, vv. 2097-98, vv. 2106-2107). El refundidor añade además una escena donde los verdugos de Montigny salen después en escena: Ruy Gómez, el duque de Alba y don Diego de Córdoba. El de Alba habla primero: «Pues está hecho todo, no quería nos halle el príncipe» (Cañizares, vv. 2013-16). No puede haber duda de la liquidación de Montigny. Después, al principio de la tercera jornada, ambos dramaturgos coinciden en la escena donde la didascalia nos dice: «Corre una cortina y estará Montigny sentado en una silla, dado garrote, y una carta en la mano».[17] Don Carlos, al ver al noble flamenco, se lamenta de su destino. El siguiente fragmento inicial es el mismo en ambas versiones: «Válgame Dios! Montení / muerto en mi cuarto, ¿qué espero? / Rigor del Rey y, malicia, / que assi severo procura / decir, que aun no está segura / mi casa de su justicia» (Enciso, vv. 2141-2147 / Cañizares, vv. 2190-2195). Siguiendo sus técnicas de amplificación, el refundidor añade:

> Tal crueldad se usa conmigo?
> Ha Monteni (fiero horror!)
> tú has perdido un buen señor,
> y yo perdí un buen amigo:
> esta fue la diversión
> a que el Rey te convidaba,
> la dulzura que embozaba
> *tan noble e injusta traición*
> (Cañizares, vv. 2204-2211; cursiva mía).

El rey es un traidor que ha ordenado la muerte de Montigny. Cañizares no solo sitúa la trama de su comedia en el marco de la Leyenda Negra al decidir escenificar la dramática muerte de Montigny de modo explícito y señalar a los culpables. Como mencionamos anteriormente, el dramaturgo presenta además a Felipe como el responsable de la reclusión forzosa de su hijo. En la jornada tercera, después de que el duque de Alba le narra al rey el intento de don Carlos de apuñalarle con una daga, Felipe II le espeta:

17 La muerte de Montigny no fue tan instantánea como se representa en escena. El noble estuvo prisionero durante años en el Alcázar de Segovia y fue luego trasladado al castillo de Simancas, a la espera de su ejecución (Geevers 2008: 178).

Basta Duque, andad con Dios:
soy Rey, he sufrido harto
a Carlos, no hay que aguardar;
vive Dios, que ha de quedar
hoy preso en su mismo quarto
(Cañizares, vv. 2747-2751; cursiva mía).

Al único verso de Enciso (Enciso, vv. 2632) añade Cañizares cuatro más (en cursiva) donde se expresa la consciente toma de decisión de Felipe respecto al aprisionamiento del príncipe. En consonancia con su nueva versión del drama, Cañizares añade al final de la tercera jornada una escena en la que Ruy Gómez y Diego de Córdoba entran en los aposentos de don Carlos. El joven se extraña de la aparición de los nobles, ya que no suelen asistirle, y un poco desconfiado profiere:

tristes los semblantes miro,
y a lo que el genio veloz
pregunta con una voz
respondéis con un suspiro.
Habladme claro que es ley:
¿qué es esto? A todo me llano
(Cañizares, vv. 3054-59).

Los dos nobles responden a la vez: «Esto es, señor soberano, / *qué estáis preso por el rey*» (cursiva mía). Don Carlos replica: «¿Preso yo, que aun dexo atras / el sol, que en su curso pasa / por que razón, por qué causa?». Los dos responden: «No puedo deciros más», y abandonan las tablas (Cañizares, vv. 3062-65). Desde el principio de la comedia (ya en Enciso) se hace referencia a las fiebres de don Carlos, y en consonancia con ello, Cañizares presenta al príncipe al final de esta jornada tercera lamentándose de estar enfermo y tener dolor. La escena siguiente con su padre el rey, es bastante sugestiva desde el punto de vista de la intencionalidad y la culpabilidad:

Don Carlos: Yo muero;
Rey: ¿hijo, Carlos mío?
¡Válgame Dios! no se mueve:
sin pulsos está. ¿Mas yo muestro
que algún accidente
puede turbar mi entereza?
Ola, entrad en su retrete
al Principe.
Diego: Grave mal.

Rey: Pesar fiero.
Duque: ¡Cruel suerte! (Llévanle).
(Cañizares, vv. 3120-30).[18]

¿Por qué dice el rey «pesar fiero», qué causa tal pesar, y el duque de Alba, «cruel suerte», como si el príncipe fuera camino de un aciago destino? Llamativo es que acto seguido salen a escena el duque de Alba, Ruy Gómez y Diego de Córdoba. Son las mismas figuras que igualmente habían salido del aposento de don Carlos tras la muerte de Montigny. No creo improbable sugerir que el público establecería un paralelismo con esa escena anterior. Al verlos, el rey profiere: «¿Qué es esto Duque? ¿Qué tienes / Rui Gomez? ¿Qué hacéis Don Diego? / no hay mal que ya no recele: / ¿Murió el principe?». Los tres responden a coro: «Murió». Y Felipe replica:

¿Eso os entristece?
desde el dia que nació
supe (¡no el dolor me anegue!)
que le engrendré hombre mortal
qualquiera que vive muere.
Con eso se libra España
de muchos inconvenientes.
Las tercianas le mataron
(Cañizares, vv. 3138-3145)

A pesar de esa pequeña interrupción emocional («no el dolor me anegue») el rey concluye fríamente, por mucho que sea rey antes que padre: «con eso se libra España de muchos inconvenientes». La adición de la frase «las tercianas le mataron» resuena demasiado forzada y artificial en el contexto de lo anteriormente visto y oído. Cañizares presenta la muerte de don Carlos como una desgracia necesaria, o ventaja política, por el bien de España. El dramaturgo no expone esta idea de manera repentina ante su público, ya que Enciso en la versión original pone en boca del rey Felipe, ya al inicio del drama, la problemática cuestión de su sucesión y de la importancia de un heredero. Mientras narra su infancia y pasado, y el nacimiento de don Carlos («Matásteis a vuestra madre, como víbora naciendo /, cuya alevosa inocencia / fue a España triste lamento»), Felipe puntualiza sin ambages:

18 El rey ordena que le lleven a su aposento y le echen en la cama: «mucho hare si no me vence / el amor; la Magestad / los extremos me contiene; / mas no ha de ser hombre el rey» (Cañizares, vv. 3131-3134).

> Solo a la salud atienden,
> sin mirar, que un heredero
> de España, si ha de ser malo,
> mejor estuviera muerto
> (Enciso, vv. 178-181 / Cañizares, vv. 158-161).

Y es justamente esta línea argumentativa la que parece retomar Cañizares en su versión. En conclusión, la figura del monarca es indudablemente negativa e inquietante en la refundición de este dramaturgo: decide eliminar la jura del príncipe, que revela en la versión de Enciso su buena voluntad como padre («juradle, que yo espero, / que si llega a ser Carlos mi heredero, / sera buen rey, y exemplo inescrutable / de sus predecessores / con la divina luz de sus mayores», Enciso, vv. 2010-24), suprime la caída, con su consiguiente recuperación milagrosa y alegría del monarca ante la recuperación del hijo, y elimina el final triunfante de énfasis en la continuidad de la monarquía de los Habsburgo. En un *tableau vivant*, ve un árbol genealógico de los futuros monarcas, con Felipe y IV y la reina de la mano en el punto más álgido. Don Carlos, enmendado, profiere: «Ya voy siguiendo diferente Norte, / sueño fue el de la luz, mas no es soñada / la luz que gozo en nuevos desengaños» (Enciso, vv. 3104-106). El rey añade: «Dezid que viva Carlos muchos años». La acotación que cierra la comedia especifica: «Todos: viva Carlos».

Los intentos de Enciso de presentar a Felipe II no obstante positivamente, con sus dudas e inquietudes de padre, quedan neutralizados en Cañizares. La humanidad del Felipe de Enciso combinada con la frialdad en la toma de decisiones en la segunda versión, hacen del Felipe de Cañizares una figura de grandes contrastes y psicológicamente inquietante.

Cañizares y los Borbones

Después de todos estos ejemplos, la pregunta que surge es cómo es explicable esta visión negativa de Felipe II en consonancia con la Leyenda Negra. ¿Qué momento histórico se estaba viviendo cuando Cañizares llevó a cabo su refundición? Con el ascenso al trono español de Felipe V de Borbón en 1700 se había desencadenado un enfrentamiento armado por la herencia del último Habsburgo: la Guerra de Sucesión. La lucha entre Borbones y Austrias sacudió todos los reinos hispánicos al ser un conflicto de carácter civil que «demandaba un nítido posicionamiento en torno al monarca» (Muñoz Rodríguez 2015: 307). Julio Muñoz

ha argüido cómo la lealtad a Felipe V impregnaba cualquier discurso producido durante estos años de guerra, lealtad a la que «la población estaba obligada a participar activamente con el fin de contribuir a la erradicación de la 'perfidia austracista'» (2015: 315). De hecho, es posible hablar de la «construcción de un discurso de lealtad» que resultaría esencial para el posterior desarrollo social de muchos individuos de la época y que condicionaría su estatus. Muñoz y otros han estudiado principalmente el desarrollo de este discurso en el contexto histórico y panfletario (Pérez Picazo 1966), pero creo plausible añadir que este discurso se debió de filtrar igualmente en la literatura del siglo XVIII. Mi hipótesis con este análisis de la refundición de Cañizares es que con su nueva versión negativa de uno de los reyes Habsburgo de más peso el dramaturgo buscaba responder al viraje ideológico borbónico. El monarca francés deseaba desplegar con cierta urgencia un nuevo modelo de sociedad (Palacios Fernández 1998: 253) y sobre todo no hay que olvidar, como apuntó Morán Turina, que Felipe V se sintió más como sustituto que como continuador de Carlos II. Lo que es más, el rey «toleró —cuando no alentó— las críticas contra la dinastía anterior y rompió muchos de los lazos que le unían a ella» (Morán Turina 1990: 12). Desde el principio de su reinado, se desplegó una consciente estrategia de construcción de una imagen positiva del joven rey, por la que se enfatizaba no solo su legitimidad al trono, sino todos aquellos aspectos positivos que avalaban su futuro éxito en el trono, así como sus características físicas y psicológicas. Así, se le representaba como un activo trabajador, joven y energético, afable, cercano a sus súbditos y especialmente religioso (Cuesta García de Leonardo 2008).[19] Obviamente, esta imagen distanciaba a Felipe V, llamado el Animoso, de la imagen del último de los Austrias y de su homónimo y antepasado don Carlos, ejemplo de un príncipe que nunca tuvo las cualidades para reinar.

Igualmente relevante para esta interpretación de la refundición es el papel del dramaturgo en el panorama teatral de principios del siglo XVIII. José de Cañizares, nacido en 1676 y muerto en 1750, fue uno de los dramaturgos más exitosos y fecundos del siglo XVIII, con alrededor de un centenar de comedias en su haber, pertenecientes a géneros muy distintos: zarzuelas, comedias de figurón, históricas, de magia (Leal Bonmati 2006). Aunque había hecho carrera militar y luchó en la Guerra de Sucesión como teniente capitán de coraceros, ocupó desde 1702

19 Véase también, para la creación de una intensa propaganda dinástica centrada en la consolidación y exaltación de la dinastía borbónica, Borreguero Beltrán (2003).

el cargo de fiscal de comedias del Consejo de Castilla y de Madrid, posición que desempeñó hasta su muerte, y fue un hombre de grandes conocimientos históricos (Agulló 2004: 133). Fue una figura muy ligada a los mayordomos mayores y, desde 1717, comisario de las fiestas reales. En la corte tuvo una relación estrecha con el marqués de Villena y con el duque de Osuna, quien fue su protector (Mérimée 1983: 81). Un crítico del siglo xx le definió como tradicionalista e innovador a la vez (Johns 1981), definición que enfatiza su papel de refundidor, de correa de transmisión del teatro popular áureo, y su vez de renovador del teatro de su época con la inclusión de música e influencias francesas e italianizantes de acuerdo con los nuevos intereses de la corte borbónica. A pesar del éxito de las obras de Cañizares, algún contemporáneo le tildó con gran virulencia de imitador y falsificador de comedias áureas, siendo su diatriba literaria con Juan de Maruján la más acerada (Leal Bonmati 2007). En un libelo, Maruján enumera una lista de piezas imitadas por el fiscal de comedias, y entre ellas, también el *Don Carlos* que aquí nos ocupa, lo cual revela que debía de ser pieza conocida en la época: «El Príncipe Don Carlos, claro y liso / es transplantado del plantel de Enciso» (Mérimée 1983: 138).

Importante es igualmente destacar que Cañizares adaptó piezas francesas a la escena española (Rozas 1965: 247), lo que presupone una cierta familiaridad con el contexto literario francés. No podemos más que conjeturar sobre su posible conocimiento de la muy exitosa *nouvelle historique* de 1672, de César Vichard de Saint-Réal (1639-1692), *La Histoire de Dom Carlos, fils de Philipe II*, que tendría un papel de esencial relevancia en la difusión europea del mito de don Carlos al ser traducida con celeridad en varias lenguas europeas (Lieder 1910: 486; García Cárcel y Betrán Moya 2015: 5).[20] Cañizares tradujo *Iphigénie* de Racine alrededor de 1721 y la primera traducción de una obra francesa, *Cinna*, la adaptación del *Cid* de Corneille, se llevó a cabo en 1713 (Mérimée 1983: 234, 239).

En un reciente artículo, García Cárcel hace referencia a la existencia de dos arquetipos sobre los que se ha construido la imagen del príncipe don Carlos: el relato oficial y el protestante barroco (García Cárcel 2015: 278). Siguiendo la línea de García Cárcel desearía añadir que el propio contexto literario hispánico también se hizo eco de ese arquetipo 'protestante' y negativo. El drama refundido de Cañizares nos mues-

20 Véase, para el desarrollo de la versión 'francesa' de la Leyenda Negra, González García (2015).

tra cómo la versión original de Enciso, apologética del papel inocente de Felipe II en el desenlace fatal de su hijo, se ve transformada en una versión que propaga la Leyenda Negra sobre Felipe II y don Carlos, en línea con ese arquetipo protestante y foráneo. La oscura historia del príncipe no fue exclusivamente objeto de refutación oficial dentro de España, sino que también, en determinadas circunstancias históricas, el mito se sacó del cajón y se reinvirtió para presentar al Rey Prudente y a su hijo desde una perspectiva siniestra acorde con la dramática leyenda.[21]

Como sabemos, a lo largo del siglo XIX, dos distintas corrientes historiográficas harán énfasis en el nocivo papel de los Austrias mayores, o de los menores, y en su determinante influencia en la posterior decadencia de España. Hay que estudiar con más atención si desde el inicio del periodo borbónico, Felipe II, Austria mayor, va tomando tintes negativos a gran escala en la literatura hispánica, en línea con la Leyenda Negra, y si hay más ecos de crítica de los Habsburgo en el teatro de los Borbones durante la Guerra de Sucesión. No sabemos con certeza si Cañizares conocía el interés de Felipe V por la figura de don Carlos, aunque estaba bien relacionado con palacio, ni si este interés encontró de alguna manera reflejo en su decisión de refundar y alterar la comedia sobre el príncipe. No parece descabellado, en todo caso, pensar que el joven Felipe V hubiera tenido en algún momento en las manos la famosa novela histórica de Saint-Réal, proviniendo como provenía de un entorno francés y visto el gran éxito de la obra. La refundición de Cañizares, siguiendo elementos de la Leyenda Negra propagada por Saint-Réal, se hacía eco del dramático final del príncipe, que confirmaría en parte lo que habría visto el Animoso al abrir el ataúd del Desdichoso.

Obras citadas

Agulló y Cobo, Mercedes, «Don José de Cañizares», en *En torno al teatro del siglo de Oro: XVI-XVII Jornadas de Teatro del Siglo de Oro*, ed. de Oliva Navarro y Antonio Serrano Agulló, Almería, Instituto de Estudios Almerienses, 2004, pp. 133-152.

21 Obviamente existe una clara línea de crítica hispánica desde el extranjero, pensemos en Antonio Pérez, Reginaldo Montano y otros exiliados. Véase, al respecto, Harm den Boer (2015) y, para otro ejemplo de dinámica de crítica autóctona, las contribuciones de Antonio Sánchez Jiménez (p. 89) y Leonor Álvarez Francés (p. 101) en este volumen.

Alborg, José Luis, *Historia de la literatura española. Época Barroca II*, Madrid, Gredos, 1970.

Andioc, René y Mireille Coulon, *Cartelera teatral madrileña del siglo xviii: (1708-1808)*, (segunda edición corregida y aumentada, vol. II), Madrid, Fundación Universitaria Española, 2008.

Boer, Harm den, «Expatriados españoles y Leyenda Negra», en *España ante sus críticos: las claves de la Leyenda Negra*, ed. de Yolanda Rodríguez Pérez, Antonio Sánchez Jiménez y Harm den Boer, Madrid/Frankfurt a. M., Iberoamericana/Vervuert, 2015, pp. 255-268.

Borreguero Beltrán, Cristina, «Imagen y propaganda de guerra en el conflicto sucesorio (1700-1713)», *Manuscrits*, 21, 2003, pp. 95-132.

Brown, Jonathan y John H. Elliott, *A palace for a King. The Buen Retiro and the Court of Philip IV*, New Haven/London, Yale University Press, 1980. [*Un palacio para el rey. El Buen Retiro y la corte de Felipe IV*, Madrid, Taurus, 2003.]

Bouza, Fernando, *Imagen y propaganda. Capítulos de historia cultural del reinado de Felipe II*, Madrid, Akal (Serie Historia Moderna), 1998.

Cañizares y Suárez, José de, *El príncipe Don Carlos* (atribuida a Jiménez de Enciso), Valencia, Joseph y Thomas de Orga, 1773 (Biblioteca Nacional Madrid, T/2063).

Cuesta García de Leonardo, María Josefa, «Felipe V y Carlos III en la Guerra de Sucesión: la construcción de sus imágenes desde las decoraciones efímeras», en Congreso Internacional Imagen y Apariencia, 2009, <http://congresos.um.es/imagenyapariencia/imagenyapariencia2008/paper/viewFile/1991/1951>, consultado por última vez el 30 de enero de 2016.

Duke, Alistair, «William of Orange's *Apology*: A New Annotated English Translation», *Dutch Crossing: Journal of Low Countries Studies*, 22, 1, 1998, pp. 3-96.

García Cárcel, Ricardo, «El debate historiográfico en torno a las fuentes documentales sobre la prisión y muerte del Príncipe Don Carlos», *Boletín de la Real Academia de la Historia*, CCXII, II, 2015, pp. 273-290.

García Cárcel, Ricardo y José Luis Betrán Moya, «El abad de Saint-Réal y la fábrica de sueños sobre el príncipe Don Carlos», *e-Spania*, <http://e-spania.revues.org/24430 ; DOI : 10.4000/e-spania.24430>, consultado por última vez el 30 de enero de 2016.

Geevers, Liesbeth, *Gevallen vazallen. De integratie van Oranje, Egmont en Horn in de Spaans-Habsburgse monarchie (1559-1567)*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2008.

González García, Juan Luis, «Caída y auge de don Carlos. Memorias de un príncipe inconstante, antes y después de Gachard», en *España ante sus críticos: las claves de la Leyenda Negra*, ed. de Yolanda Rodríguez Pérez, Antonio Sánchez Jiménez y Harm den Boer, Madrid/Frankfurt a. M., Iberoamericana/Vervuert, 2015, pp. 163-192.

Jiménez de Enciso, Diego, *El príncipe Don Carlos, comedia famosa*, en *Parte veinte y ocho de comedias nuevas de los mejores ingenios desta Corte*, Madrid, Joseph Fernández de Buendía, 1667, pp. 1-43 (Biblioteca Nacional Madrid, R/22881, pp. 1-32).

Johns, Kim L., *José de Cañizares: Traditionalist and Innovator*, Valencia/Chapel Hill, Albatros/Hispanófila, 1981.

Kerk, John William van, *The Figure of Don Carlos in Selected Plays of the Spanish Golden Age*, Athens, University of Georgia, 1978.

Leal Bonmati, María del Rosario, *José de Cañizares y los espectáculos teatrales cortesanos (1700-1724). Estudio y edición crítica de Acis y Galatea (1708)*, tesis doctoral, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2006.

Leal Bonmati, María del Rosario, «*José de Cañizares* (1676-1750). Un panorama crítico, una reivindicación literaria», *Revista de Literatura*, julio-diciembre, vol. LXIX, 138, 2007, pp. 487-518.

Lieder, Frederick W. C., *The Don Carlos Theme*. *The Journal of English and Germanic Philology*, 9, 4 (oct.), 1910, pp. 483-498.

López Alemany, Ignacio y J. E., Varey (eds.), *El teatro palaciego en Madrid: 1707-1724. Estudio y documentos*, Woodbridge, Tamesis, 2006.

López de Abiada, José Manuel, «Relectura de *El príncipe don Carlos*, de Diego Jiménez de Enciso», en *Actas del V Congreso Internacional de la Asociación Internacional Siglo de Oro (AISO)*, ed. de Christoph Strosetzki, 2001, pp. 807-812.

Mérimée, Paul, *L'art dramatique en Espagne dans la première moitié du XVIII^e siècle*, Toulousse, France-Ibérie Recherche, 1983 [1955].

Morán Turina, Miguel, *La imagen del Rey. Felipe V y el arte*, Madrid, Nerea, 1990.

Ostenfeld-Suske, Kira Kalina von, *Official Historiography, Political Legitimacy, Historical. Methodology, and Royal and Imperial Authority in Spain under Phillip II*, *1580-99*, tesis doctoral, New York, Columbia University, 2014.

Palacios Fernández, Emilio, *El teatro popular del siglo XVIII*, Madrid, Editorial Milenio, 1998.

Pérez Picazo, María Teresa, *La publicística española en la Guerra de Secesión*, Madrid, CSIC, Escuela de Historia Moderna, 1966.

Parker, Geoffrey, *Felipe II. La biografía definitiva*, Barcelona, Planeta, 2010.

Porreño, Baltasar, *Dichos y hechos del Señor Rey Don Felipe Segundo, el prudente, potentísssimo y glorioso monarca de las Españas y de las Indias*, ed. de Paloma Cuenca, Madrid, Sociedad Estatal para la Conmemoración de Felipe II y Carlos V, 2001.

Rodríguez Pérez, Yolanda, *The Dutch Revolt through Spanish Eyes. Self and Other in Historical and Literary Texts of Golden Age Spain (c. 1548-1673)*, Oxford/Bern, Peter Lang, 2008.

Rodríguez Pérez, Yolanda, Antonio Sánchez Jiménez y Harm den Boer, *España ante sus críticos: las claves de la Leyenda Negra*, Madrid/Frankfurt a. M., Iberoamericana/Vervuert, 2015, pp. 163-192.

Rozas, Juan Manuel, «La licitud del teatro y otras cuestiones literarias en Bances Candamo, escritor límite», *Segismundo. Revista Hispánica de Teatro*, I 1965, pp. 247-273.

Sáinz de Robles, Federico Carlos, *Ensayo de un diccionario de la literatura. Autores españoles e hispanoamericanos*, Madrid, Aguilar, 1949.

Schwill, Rudolph, «The comedias of Diego Ximénez de Enciso», *Modern Language Association*, 18 (2), 1903, pp. 194-210.

Urzáiz Tortajada, Héctor, *Catálogo de autores teatrales del siglo xvii, vol. 1 (A-LL),* Madrid, Fundación Universitaria española, 2002.

Varey, J. E. y Davies, Charles, *Los libros de cuentas de los corrales de comedias de Madrid: 1706-1719. Estudio y documentos*, London, Tamesis Books, 1992.

Villalón, Andrew, «The 1562 Head Injury of Don Carlos: A Conflict of Medicine and Religion in Sixteenth-Century Spain», *Mediterranean Studies*, 22, 2, 2014, pp. 95-134.

Wilson, Edward M. y Duncan Moir, *Historia de la literatura española. Siglo de Oro: teatro (1492-1700)*, Barcelona, Ariel, 1974.

Wickersham Crawford, James Pyle, «El Príncipe Don Carlos of Ximénez de Enciso», *Modern Language Notes*, 22, 8, 1907, pp. 238-241.

Personis attributa, técnica vocal y psicologías convencionales europeas: elementos de la Leyenda Negra en el marco de la teoría de los estereotipos nacionales

Lucía Díaz Marroquín
(Universidad Complutense de Madrid)

Una gran parte del trabajo crítico de las últimas décadas del siglo xx y primeras del xxi ha consistido en descifrar códigos y patrones culturales que, tras haber sido considerados necesarios e indiscutibles durante siglos, de pronto se desvelaron como contingentes. La perspectiva binaria acerca de lo que resulta *central* o *periférico* con respecto a un sector de un determinado sistema de coordenadas —lo que permanece *dentro* o *fuera* de él— puede aplicarse a una gran cantidad de estos códigos y patrones: género, extracción social, raza, espiritualidad, edad, etnicidad o nacionalidad. Todos ellos resultan complejos y entre todos ellos se producen interferencias que afectan a los individuos en los que se manifiestan y que no siempre se perciben de manera unívoca —prototípica—, sino que, a menudo, dan lugar a toda clase de estereotipos. El patrón de la *nacionalidad* suele abarcar así otros como el uso de un idioma, el origen geográfico, la raza o procedencia étnica, el estatus social o económico, la espiritualidad e, incluso, en ocasiones, la filiación profesional. Este tipo de análisis, plenamente compatible con cualquier otra práctica filológica que pueda aplicarse a los ámbitos de la literatura, las artes materiales, las artes discursivas o la historia, puede responder al objetivo de distinguir entre el sustrato de la *realidad* —del prototipo— y el sedimento cultural depositado sobre ella, que es el que da lugar al estereotipo. Tanto uno como el otro son marcas de contraste, de pertenencia o extranjería con respecto a un determinado centro emisor de discurso (los distintos polos culturales de la Europa

moderna, en este caso) que resultan definitivas para comprender quiénes hemos sido los europeos durante siglos y quiénes podemos llegar a ser dependiendo de los criterios que apliquemos para reconocernos o enajenarnos entre nosotros en un futuro cercano.

Basta profundizar levemente en la historia de Europa para comprender hasta qué punto su aparente homogeneidad geográfica, racial, discursiva y, a grandes rasgos, también lingüística apenas logra disimular el juego de heterogeneidades, tensiones y precarios equilibrios en los que se ha venido desarrollando su evolución política —incluida la evolución bélica—.

Prototipos y estereotipos se proyectan tanto sobre los individuos como sobre las diferentes clases de discursos que estos[1] producen. Este artículo pretende analizar las desviaciones más tenebristas que caracterizan uno de estos últimos: el ámbito de la técnica vocal moderna y, más tarde, *belcantista.* Con este objetivo, tras proponer un panorama previo que describa algunos rasgos fundamentales sobre cómo los europeos de unas y otras nacionalidades se divisan y se describen entre sí en los siglos de la modernidad desde los puntos de vista retórico-afectivo, étnico y político, aplicaré este paradigma al caso concreto de la expresión vocal y cantada en sus dimensiones retóricas, dramáticas y dramático-musicales.

El estereotipo cultural y nacional que, desde el siglo XIX, se conoce como Leyenda Negra aplicada al *imperio* español de los siglos XV a XVII —tanto hispano, europeo y metropolitano como colonial— tiene sentido, independientemente de su exactitud e, incluso, de su verosimilitud, como crisol en el que cristalizan nociones más profundas.[2] Aunque existen diferencias dependiendo del género o la extracción social del individuo al que se aplique la descripción, los españoles aparecen caracterizados, irremisiblemente, como seres orgullosos y ceremoniosos, con un carácter oscilante entre la violencia y la tendencia a sumirse en negros abismos emocionales. Las doctrinas pre-psicológicas que, en los siglos anteriores al positivismo, fueron allanando el camino a las disciplinas científicas no los dejan mejor parados. Las teorías hipocrática y galénica de los tempe-

1 En cumplimiento de los criterios de edición, este artículo sigue la norma emitida por la Real Academia Española en 2010 acerca de la eliminación de la tilde en el adverbio "solo" y en los pronombres demostrativos. La autora hace constar, en todo caso, su preferencia por el mantenimiento de este signo diacrítico en estos mismos casos.

2 En su *estado de la cuestión* acerca del *topos* de la Leyenda Negra, Antonio Sánchez Jiménez menciona la pertenencia de este estereotipo al ámbito más amplio del método imagológico que describieron Manfred Beller y Joep Leerssen en 2007 (Sánchez Jiménez 2010: 27 y Beller/Leerssen 2007).

ramentos asociados al desequilibrio de uno de los cuatro humores corporales —sangre, humores blancos o flema, bilis amarilla o cólera, y bilis negra o atrabilis—, así como a otras manifestaciones naturales —los cuatro elementos—, mitológicas —Júpiter, Venus, Marte y Saturno, en general— o astronómicas —las estaciones de la primavera, el otoño, el verano y el invierno, respectivamente—, aparecen mencionadas casi por sistema cuando se trata de describir los caracteres nacionales de forma estereotípica. Al contrario de lo que pudiera pensarse desde una perspectiva actual y ajena a este sistema prácticamente geométrico, los lances violentos —la belicosidad o fanfarronería que tantas veces se atribuye a los *milites gloriosi* hispánicos,[3] especialmente a los pertenecientes a rangos inferiores de los tercios que pueblan la Europa del período 1500-1650— se explican mejor desde el punto de vista hipocrático como producto de su carácter *atrabiliario*, autodestructivo o saturnal que como resultado de un verdadero espíritu agresivo, violento o marcial, que es el que correspondería al temperamento colérico.[4] Los dos temperamentos comparten, en todo caso, la cualidad de la *sequedad*, tal y como describe la figura 1.

No es, ni mucho menos, el único estereotipo que existe en Europa, donde los franceses aparecen a menudo caracterizados como *mohínos* —despectivos o irritables—, propensos a experimentar cambios de humor o mentirosos,[5] los italianos como traicioneros, cobardes y tendentes al desequilibrio sanguíneo, y los ingleses como inclinados a la autarquía —hasta el extremo de la piratería— y poco dados a respetar sus compromisos; de los alemanes llama la atención su apariencia grave, que suele esconder una gran afición por la gula y por la bebida, rasgo, este último, que comparten con los rusos, quienes se caracterizarían, a su vez, por su incurable tendencia a la tristeza. Sí es, sin embargo, uno de los que se difunden de manera más constante y poligenética a lo largo de los siglos.

---

3 En «La sátira antiespañola de los fanfarrones, fieros, bravucones y matasietes. *Las Rodomuntadas españolas* y los *Emblemas del señor español* (1601-1608). Apunte final (III)», Víctor Infantes describe ese carácter iracundo y susceptible que todos los estereotipos atribuyen a los españoles (Infantes 2013: 39-52) y también Sánchez Jiménez (2010).

4 Christine Orobitg-Laval (1995: 99-128) defiende la prevalencia del tópico del español melancólico por encima de cualquier otro. En *La era melancólica*, Fernando Rodríguez de la Flor (2007) reflexiona sobre los aspectos melancólicos del barroco, esta vez en un sentido más prototípico que estereotípico.

5 Los estereotipos, en todo caso, varían según las fuentes y el contexto. Según la *Antipathie des Français et des Espagnols*, los primeros serían despreocupados y alegres, frente a los segundos, sombríos y melancólicos: «Les uns gays et allegres; les autres sombres et mélancoliques» (García 1627: 268).

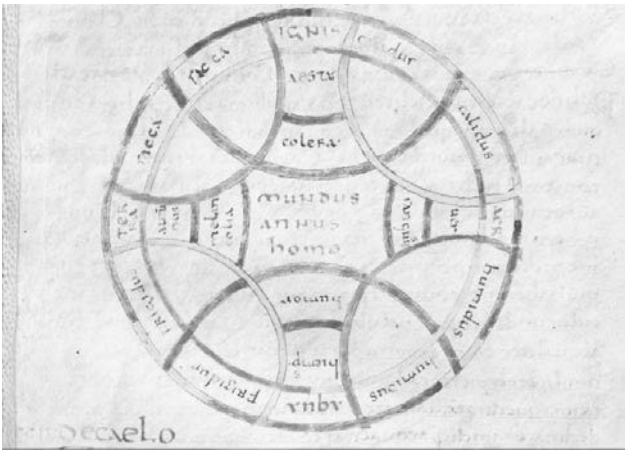


Fig. 1. Tetragrama de los cuatro temperamentos, humores, elementos naturales, estaciones del año y cualidades que los caracterizan.
San Isidoro de Sevilla, *De natura rerum* (ss. XVIII-XIX).[6]

En este contexto de tensión entre las partes que solo puede dar lugar finalmente a alguna clase de equilibrio temperamental, los principales polos identitarios europeos (el italiano, el francés, el inglés, el germano y el hispano) van a buscar el sustento de sus diversas posiciones en estrategias retóricas tan antiguas como intemporales.

Las décadas inmediatamente anteriores y posteriores a la publicación por parte de Martín Lutero de sus *Noventa y cinco tesis* (entre los años 1517 y 1519) son aquellas en las que, tanto en el ámbito católico como en el que luego sería el protestante, está teniendo lugar una revalorización de las enseñanzas del *trivium* (gramática, dialéctica y retórica) por encima de las otras cuatro artes liberales que habían dominado el conocimiento medieval (la aritmética, la geometría, astronomía y la música, agrupadas en el *quadrivium*). Tanto los autores de la órbita protestante como los de la católica, seguidores

6 Una de las primeras versiones conocidas de este tetragrama que establece de forma geométrica uno de los sistemas de referencias micro y macrocósmicas (psicológicas, naturales y astronómicas) que más estabilidad alcanzan en el desarrollo posterior de la cultura europea. Su significado se extiende a lo largo de toda la edad moderna y hasta el surgimiento de la psicología y la psiquiatría como disciplinas científicas, ya en los siglos XIX y XX. La versión reproducida aquí corresponde a la München Bayerische Staatsbibliothek, Clm 14300 (manuscritos procedentes del monasterio benedictino de St. Emmeram, en Ratisbona).

todos de los presupuestos éticos y estéticos del humanismo italiano, justifican su calidad intelectual según su educación y seguimiento de autores como Cicerón o como el más recientemente redescubierto Quintiliano. Esto incluye a los autores dramáticos de la España aurisecular, entre ellos los que, como Lope de Vega o Calderón, se educaron en colegios jesuitas, los más fieles a la tradición romana de la enseñanza de la retórica y los más inclinados a incluir en el currículum educativo aspectos relacionados con el teatro.

Con el pretexto de la búsqueda de la verosimilitud y la credibilidad en el discurso retórico y poético, en el opúsculo *De inventione*, asimilado, citado y seguido a lo largo de los siglos siguientes por autores de todo el continente, Cicerón proponía la caracterización de los personajes y de sus acciones de acuerdo con una serie de *personis* o *negotiis attributa*: estos son el *nomen* (nombre), la *natura* (naturaleza), el *victus* (clase de vida), la *fortuna* (destino), el *habitus* (costumbres morales), la *affectio* (afectos), los *studia* (intereses), los *consilia* (proyectos), los *facta* (logros), el *casus* (circunstancias) y las *orationes* (que, en un sentido amplio, se puede traducir como 'discurso') (Cicerón 1949: I, 24, 34).

Dentro del segundo grupo de atributos —la naturaleza—, que es el que interesa para este trabajo, destacan una serie de distinciones que todavía hoy alientan una parte relevante de la crítica literaria, tanto si esta se emprende desde la filología o historiografía estrictas como si se aborda desde otras perspectivas críticas. En este sentido, Cicerón recomienda distinguir si los caracteres son divinos o mortales; estos últimos pueden ser humanos o animales; los humanos se distinguirían según si su sexo es masculino o femenino, así como en función de su raza, nacionalidad o patria, pertenencia a una familia o dinastía y también según su edad.[7] Cualquier definición del «otro» europeo, semita

7 «Naturam ipsam definire difficile est; partes autem eius enumerare eas quarum indegemus ad hanc praeceptionem facilius est. Eae autem partim divino, partim mortali in genere versantur. Mortalium autem pars in hominum, pars in bestiarum genere numerantur. Atque hominum genus et in sexu consideratur, virile an muliebre sit, et in natione, patria, cognatione, aetate. Natione, Graius an barbarus; patria, Atheniensis an Lacedaemonius; cognatione, quibus maioribus, quibus consanguineis; aetate, puer an adulescens, natu grandior an senex. Praeterea commoda et incommoda considerantur ab natura data animo aut corpori, hoc modo: valens an imbecillus, longus an brevis, formosus an deformis, velox an tardus sit, acutus an hebetior, memor an obliviosus, comis an infacetus, pudens, patiens an contra. Et omnio quae a natura dantur animo et corpori considerabuntur. Nam quae industria comparantur, ad habitum pertinent, de quo posterius est dicendum» (Cicerón 1949: I, 24, 35; más detalles en Díaz Marroquín 2008: 50-130).

(judío, árabe o moro, según la terminología de la Europa moderna) o turco puede así adoptar una apariencia de verosimilitud ciceroniana simplemente por el procedimiento de obedecer la regla de los *personis attributa*, aunque sea de forma estereotípica.

Es lo que el tratadista de poética español Luis Alfonso de Carvallo, en su *Cisne de Apolo* de 1602, define, primero, como «decoro de los afectos» y, enseguida, como «decoro de la nación». Los interlocutores del diálogo convienen así que el «decoro de los afectos» se guardará «teniendo atención a la persona, si está puesta en cólera, si triste, si alegre, si enamorado, si temeroso y si con esperanza, y conforme el afecto que tuviere aplicar los dichos y hechos. De la seta, o religión, se debe guardar también el decoro, tratando el moro como tal y el judío de su sinagoga, y el cristiano de su fe. Que gran indecoro sería si el moro jurase por Cristo y el cristiano por el Alcorán».[8] En general, «vemos que los africanos por la mayor parte son astutos y temerosos, los alemanes atrevidos, los franceses mohínos, los de Creta mentirosos, los judíos de áspera condición, los italianos inventivos, los españoles soberbios. Y ansí se debe pintar del Poeta para guardar a cada nación su decoro». Aun así, como «no todos los mozos son livianos, ni maduros todos los viejos, ni siempre las mujeres son mudables, ni los hombres son constantes, ni el señor siempre manda, ni el criado obedece, ni el francés (se muestra) siempre mohíno, ni el español soberbio, y el triste algunas veces disimula su tristeza, y su cólera el colérico reprime, y el cristiano trata algunas veces de la ley del moro y al contrario», el poeta o al dramaturgo podrá también mostrar estos tipos contrarios a la naturaleza sin contravenir el precepto poético de la verosimilitud (Carvallo 1997: 317-319).[9]

La configuración de estereotipos nacionales a propósito de la España moderna, por lo tanto, alcanza sentido tanto en el sistema de coordenadas decoroso-verosímil de la poética como en los terrenos de la política nacional e internacional o de la distribución geográfica. Para determinarlos sirven igualmente las campañas bélicas, la política nupcial o la intercesión diplomática.

La denominación relativamente reciente del estereotipo de la Leyenda Negra aplicado a la nacionalidad, la historia y la producción de

8 Sobre el papel del moro en la construcción de la identidad nacional y los estereotipos hispánicos, véase Fuchs (2009).

9 Acerca del concepto de «decoro de los afectos» y para un planteamiento más detallado de todo lo que rodea a la expresión y la retórica afectivas en la Europa moderna, véase Díaz Marroquín (2008).

discurso hispanas procede de la conferencia «La España de ayer y la de hoy» que Emilia Pardo Bazán pronunció en París en 1899, aunque generalmente se haya atribuido su invención a Julián Juderías. El discurso tenebrista surge en la Italia tardomedieval, en el entorno marítimo de la ciudad de Génova, en la que los comerciantes italianos negocian con los catalano-aragoneses llegados del otro lado del Mediterráneo, descritos a menudo como piratas o como marranos. Comporta, desde un principio, una consideración despectiva de aspecto étnico, asimilando el aspecto de estos marinos españoles a un supuesto origen semítico —como consecuencia de la larga presencia de judíos y árabes en territorio hispano o de su condición de conversos— y dando por hecha su consiguiente tendencia a marrar en la práctica del cristianismo.[10] A partir de 1492, cuando la presencia tanto de catalanes como de judíos expulsados de la Península Ibérica se intensifique en las costas de Sicilia y la región de Nápoles, al desprecio antisemita añadirán los italianos la crítica de la avaricia y la mezquindad (la *cupiditas*) de los mercaderes catalanes, sinécdoque del total de los hispanos. En su ya clásico *La Spagna nella vita italiana durante la rinascenza*, Benedetto Croce recogía así diversas locuciones napolitanas como «stoccata catalana» (golpe mortal) o proverbios sicilianos aún vivos que recomiendan «guardarse del viejo catalán» («Dio ti guardi da vecchio catalano») (Croce 1968: 28-30).

Los conflictos que las provincias calvinistas del norte de los países de Flandes provocan a lo largo de los siglos XVI y XVII dan lugar a una creciente presencia de tropas españolas en ellas con el objetivo de atajar rebeliones contra la legitimidad monárquica de los Habsburgo. Mientras esto sucede en el norte de Europa, el 24 de julio de 1568 muere el infante Carlos de Austria, confinado desde el 18 de enero de ese mismo año primero en sus habitaciones del Alcázar de Madrid y luego en la torre del castillo de Arévalo. Tras toda una vida de episodios de ira contra nobles de la corte y contra sus propios dependientes que habían llegado a transformarse en una rivalidad obsesiva con su propio padre, la confirmación de los planes del infante para contravenir la autoridad real uniéndose a la causa de los rebeldes flamencos fue el punto de no retorno. Haciéndose acompañar por miembros del Consejo de Estado y empuñando la espada —convirtiendo así simbólicamente el prendimiento en un hecho bélico—, el rey Felipe II en

10 El *Diccionario de Autoridades* de 1734 (Tomo IV) describe el significado histórico del verbo marrar en los siguientes términos: «Vale tambien desviarse de lo recto. Trahe esta voz en este sentido Nebrixa en su Vocabulario. Latín. *Aberrare*».

persona se presentó en las habitaciones que ocupaba don Carlos con el objeto de ordenar su reclusión (Parker 1979: 87-91). En un momento en que no había otro heredero varón para el trono, ya simplemente este episodio hubiera añadido pinceladas lúgubres a la dañada imagen del rey español. Pero, sobre todo, la muerte del príncipe, aunque el propio rey insista en explicarla enviando misivas a sus pares en toda Europa, trajo consigo graves contrapartidas en forma de publicidad muy negativa para la monarquía hispana.

El ambiente de tensión, las consecuencias de las bancarrotas que afectan al erario hispano en 1569 y en 1575, así como la innegable crueldad en esos años de las tropas españolas —a menudo mal pagadas y, por lo tanto, descontentas (Sanz Ayán 1999: 577-592)— dan lugar, especialmente en los años 1572, 1576 y 1579, en los que tienen lugar los saqueos de las ciudades de Malinas (Mechelen), Amberes (Antwerpen) y Mastrique (Maastricht) por parte de los tercios, a que el estereotipo de la ira española alcance una nueva dimensión, esta vez, con toda probabilidad, bastante realista o prototípica.[11] La *Apología* que Guillermo de Orange publicó en 1580 contra el *Edicto de proscripción* emitido por Felipe II añade la apariencia de legitimidad de la letra escrita y la publicidad del panfleto impreso a una noción que, en todo caso, hacía tiempo que se había extendido por las cortes europeas: la de la violenta desmesura del sombrío español.

Dramaturgos hispanos como Lope de Vega, Calderón de la Barca, Andrés de Claramonte, Antonio Mira de Amescua o Francisco Rojas Zorrilla se esfuerzan en aportar visiones positivas acerca del valor de los españoles y las dificultades de la campaña flamenca en obras como *El asalto de Mastrique por el Príncipe de Parma*, *El sitio de Bredá*, *El valiente negro en Flandes*, *Lo que toca al valor* o *El saco de Amberes*.[12] Sin embargo, estos y otros muchos escritos filohispanos no alcanzarán ya a evitar la confluencia de las dos leyendas negras: la étnica de alcance fundamentalmente mediterráneo (Italia y Francia son sus principales campos de cultivo) y la temperamental que, adscribiendo a los españoles el predominio de los humores más secos, oscilará entre la violencia atrabiliaria de los bravucones y la ira armada de los tercios, siempre escasos de soldada y dispuestos al saqueo.

---

11 Curiosamente, el saqueo a Malinas de 1580, protagonizado por tropas inglesas, o el asalto francés de 1583 contra la misma Amberes no llegaron a dar lugar a réplicas estereotípicas igualmente tenebristas contra estas dos naciones.

12 Sobre la presencia del 'enemigo de Flandes' en el teatro español del Siglo de Oro, véase Rodríguez Pérez (2004: 94-115) y también Arellano (1995: 207-230).

Inglaterra, que pasó de acoger a Felipe II como marido de la reina católica María Tudor a prepararse para recibir a la temida armada invasora del año 1588, ya en el reinado de la anglicana Isabel I, era terreno abonado para que arraigaran en ella todos los estereotipos antiespañoles que, en este caso, son también marcadamente anticatólicos. El odio y la desconfianza ante lo español solamente se adormecerán a partir del siglo XVII, a medida que decrezcan el poder colonial, el económico y la amenaza bélica hispanas, para venir a ser sustituidos por la curiosidad prerromántica por el pintoresquismo español que reflejan los relatos de los viajeros ingleses y de otras nacionalidades europeas.

España no se queda atrás en la configuración de estereotipos acerca de otras nacionalidades europeas. Subsisten así en ella la desconfianza y la aversión contra lo inglés desde los días del confinamiento de la reina Catalina y del matrimonio de Enrique VIII con la dama de honor de esta, Ana Bolena. Haber suplantado el catolicismo estableciendo el culto anglicano mediante la asunción de la autoridad eclesiástica por parte del monarca solo es uno de los motivos de esta animadversión. El haberlo hecho respondiendo únicamente a la ambición de tener el heredero varón que la reina católica no podía ya darle con una dama más joven y de rango inferior —más que obedeciendo a una seducción verdaderamente filosófica por las teorías calvinistas que impregnan Europa— resulta ser un agravante. Finalmente, el odio crece cuando, ya durante el reinado de Isabel I, los continuos ataques de buques ingleses a los puertos coloniales y a los galeones españoles que hacían la ruta de Indias llegaran a convertirse en un ejercicio sistemático de piratería. En estas circunstancias, la obsesión de Felipe II por enviar su armada contra Inglaterra en 1588 —guiado, fundamentalmente, por un convencimiento religioso, más que por un criterio de oportunidad basado en datos prácticos— solo puede ser comprendida en función de esa visión distorsionada del *otro* europeo que recientemente ha llevado a su biógrafo Geoffrey Parker a definirlo como «el rey imprudente» (Parker 2014).

Es el juicio que reflejan obras como la *Historia eclesiástica del cisma del Reino de Inglaterra* (con una primera entrega de 1588 y segunda parte del año 1593) del jesuita Pedro de Rivadeneyra, fuente de dramas como *La cisma de Ingalaterra* de Calderón:[13] un juicio

13 Juan Manuel Escudero destaca, sin embargo, cómo la figura del rey de Inglaterra aparece dignificada y justificada en *La cisma de Ingalaterra* con respecto a la descripción de Rivadeneyra, con el propósito de presentarlo como sujeto de un debate plenamente trágico —y plenamente calderoniano— entre razón y pasión (Escudero 2001).

que comienza respondiendo a argumentos históricos y que terminará dando lugar al cliché de frialdad y el aislamiento que, desde entonces, se consideran estereotípicamente en España como característicos de la pérfida Albión.

Los *personis attributa* en general y los estereotipos nacionales en particular afectan así a todas las nacionalidades europeas —no solamente a los españoles—, tanto en sus versiones más favorecedoras —convirtiendo al *otro* en objeto de deseo cultural o económico, o ambos— como en las peyorativas. En su *Examen de ingenios para las sciencias*, dedicado a Felipe II, Juan Huarte de San Juan discurre —siempre desde el prisma estereotípico hispano— acerca de cómo la mayor o menor sequedad o humedad de las diferentes latitudes europeas influyen tanto en el ánimo como en el aspecto de sus habitantes:

> La misma sentencia trae Aristóteles preguntando por qué los que habitan tierras muy frías son de menos entendimiento que los que nacen en las más calientes y en la respuesta trata muy mal a los flamencos, alemanes, ingleses y franceses, diciendo que su ingenio es como el de los borrachos, por la cual razón no puede inquirir ni saber la naturaleza de las cosas. Y la causa de esto es la mucha humidad que tienen en el celebro y en las demás partes del cuerpo; y así lo muestran la blancura del rostro y el color dorado del cabello, y que por maravilla se halla un alemán que sea calvo; y con esto, todos son crecidos y de larga estatura, por la mucha humidad, que hace dilatables las carnes. Todo lo cual se hace al revés en los españoles: son un poco morenos, el cabello negro, medianos de cuerpo, y los más los vemos calvos; la cual disposición dice Galeno que nace de estar caliente y seco el celebro. Y si esto es verdad, forzosamente han de tener ruin memoria y grande entendimiento; y los alemanes, grande memoria y poco entendimiento (Huarte de San Juan 1989: 415).

En el teatro hispano —y, dentro de él, en lo que afecta particularmente a la técnica vocal—, los tópicos se repiten de forma consistente a lo largo de los siglos. La existencia de distintas escuelas nacionales de interpretación dramática y de técnica tanto vocal como gestual ha sido un hecho en Europa hasta que, ya a finales del siglo XX, la generalización del acceso a los medios audiovisuales comenzó a homogeneizar las prácticas de los intérpretes más allá de su nacionalidad. En los siglos XVI y XVII, el aprendizaje de técnicas de canto características de un país diferente del propio resultaba algo poco frecuente y, en todo caso, más asequible para los hombres que para las mujeres. Los primeros podían formar parte de las capillas musicales sacras o profanas que desarrollaban su actividad en toda Europa,

mientras que las segundas solo adquieren cierto acceso al ejercicio de la profesión de cantante fuera del propio país a partir del momento en que la ópera deja de ser un experimento académico o una actividad cortesana de cámara para convertirse en un espectáculo comercial: es decir, a partir del año 1637 en que se inaugura en Venecia el teatro abierto al público de San Cassiano.

El uso de la voz hablada difiere considerablemente de la voz declamada o cantada, aunque, en los dos casos, esta resulte ser un reflejo fiel de la dimensión emocional —en términos ciceronianos, de la *affectio*— de los intérpretes. En la medida de su capacidad, un cantante puede aplicar su maestría vocal para reflejar emociones propias de los personajes interpretados, pero nunca podrá dejar atrás del todo la calidad de su timbre, su tesitura o su dominio de la técnica vocal. Siguiendo, una vez, más la teoría afectiva moderna, en la medida en que la tradición europea atribuye a los tenebrosos españoles un carácter atrabiliario (es decir, melancólico), cuando no colérico, también su voz hablada será considerada como un reflejo de la destemplanza y la sequedad que, en la teoría hipocrática y galénica, resulta propia de estos dos temperamentos. Siguiendo esta misma tradición que asimila temperamentos y cualidades a manifestaciones afectivas, el Dr. Carlos García, en su *Antipatía de los franceses y españoles; Antipathie des Français et des Espagnols* (1627) observa cómo, de forma muy diferente a lo que ha llegado a generalizarse a principios de este siglo XXI, en el que el pintoresquismo festivo y ruidoso que tantas veces describen los viajeros románticos ha llegado a dejar su impronta, los españoles del XVII se caracterizaban por resultar silenciosos y parcos en el hablar, frente a los mucho más extravertidos franceses (García 1627: 291).

El teatro español del siglo XVII, repleto de resonancias vocales y musicales —que, eso sí, rara vez aparecen descritas con detalle más allá de la mención de instrumentos o de acotaciones del tipo «aquí cantan» o «suenan fuera»—, convive en el tiempo y en los espacios con otros géneros dramático-musicales que sí proporcionan datos más específicos. El discurso de origen italiano pero de difusión internacional que es la ópera (en principio bajo denominaciones más ambiguas, como *favola*, *dramma per musica*, *festa teatrale* o *melodramma*), asumiendo una función de *adstrato*, se va fundiendo con las escuelas dramático-musicales que representarían los distintos sustratos dramáticos nacionales con los que entra en contacto. En España, este sustrato es el que representan los repertorios de comedia nueva, tonos a lo divino o a lo humano, jácaras —insertas en obras teatrales o interpretadas de forma

independiente—, fiestas, fiestas cantadas, comedias armónicas, fiestas de la Zarzuela o, finalmente, las zarzuelas. Incluso a partir de 1627 —fecha en que tiene lugar el estreno de la égloga pastoral *La selva sin amor*, con arcádico *libretto* de Lope de Vega y música de Filippo Piccinini y Bernardo Monanni—,[14] la presencia sobre el escenario de hombres cantantes resulta inusual.

En la escena española, al contrario de lo que sucedía en otros lugares del continente, son las mujeres (actrices) quienes cantan; un hombre cantando se considera una aparición ridícula o monstruosa, por lo que, en general, solo se recurre a ellos cuando se pretende representar uno de estos dos motivos. La mayor parte de los comentarios de viajeros u observadores internacionales acerca del uso de la voz cantada en España tiene que ver, por lo tanto, con las voces femeninas o con distintas muestras de música vocal popular, así como con el repertorio de música coral sacra que interpretaban las *scholae cantorum* —generalmente masculinas— en los templos (González Marín, 2000). A propósito de este último y haciendo referencia al canto masculino, el estereotipo que, en torno a 1650, expresa el jesuita y polígrafo alemán Athanasius Kircher se refiere a la gravedad, al exceso de pompa y hasta a la afectación que resultaría característica de la técnica vocal hispana. En contraposición con él, la abundancia de ornamentos repetidos hasta el hartazgo, supuestamente típica del canto eclesiástico italiano, hace afirmar al tratadista que, mientras los italianos cantan como cabras (*caprizant*), los españoles ladran y los germanos mugen, «solo los franceses cantan».[15]

Si en el terreno político y lingüístico, en el de las artes materiales o en el de la moda existen divergencias entre los distintos territo-

14 Maria Grazia Profeti describe el componente arcádico de *La selva sin amor* en las notas a su edición (Vega 1999). También Antonio Carreño propone ideas sobre la importancia del mundo arcádico en la obra de Lope en su edición de *Laurel de Apolo* (Vega 2007).

15 «Habent Itali stylum melotheticum diversum à Germanis; hi ab Italis, & Gallis; Galli, Italique a Hispanis; habent & Angli nescio quid peregrinum; unaquaeque naturali temperamento, patriaeque consuetudini convenientem stylym. Oderunt Itali plus aequò morosam in Germanis styli gravitatem; dedignantur in Gallis frequentes illos in clausulis harmonicis teretismos, in Hispanis pomposam, & affectatam quandam gravitatem. Galli, Germani, Hispanique contra in Italis reprehendunt plus aequo licentiosam compismatum, quos illi trillos gripposque vocant, inamaenam, & fastidiosam repetitionem, quarum indiscreto usu omnem harmoniae decorum potius tolli, quam sustolli putant. Accedit, ut dicunt, vocum caprizantium inurbane quaedam, & incondite luxuries, qua, ut dicunt, risum potius quam affectus movent, iuxta commune proverbium. Itali caprizant, Hispani latrant, Germani boant, cantant Galli» (Kircher 1650: VII, Erotema IV, 543-544).

rios europeos en los siglos XVI y XVII, las mismas diferencias se darán también en el terreno de la interpretación y la técnica vocal. Al igual que ocurre en otras dimensiones del discurso tenebrista sobre lo hispano, los comentarios de los observadores extranjeros sobre las particularidades de la técnica vocal y actoral de los españoles suelen resultar peyorativos, a menos que se trate de destacar su pintoresquismo. A menudo critican su carencia de educación vocal o, simplemente, su falta del mínimo criterio musical necesario para templar los instrumentos con los que se acompañan (las populares guitarras, frecuentemente). Lo que resulta más revelador desde el punto de vista del estereotipo es que, con frecuencia, asimilen el canto y las voces españolas a esa falta de pureza racial que estuvo en los orígenes mismos de la Leyenda Negra en su variante italiana, cuando se definía genéricamente a los españoles como marranos, judíos o judaizantes, e incluso se destacaba su cercanía con las razas norteafricanas, tanto fenicias —fundadores de colonias de comerciantes a lo largo de todo el litoral mediterráneo y sur-atlántico de la Península Ibérica— como árabes —presentes en España desde el siglo VIII hasta finales del XV y aún más allá, hasta la expulsión de los moriscos en 1609—.

Sea por su asociación con el temperamento melancólico (el de la atrabilis, o bilis negra), por el ennegrecimiento (o *denigratio*) gráfico de las notas que describen las figuras rítmicas más características del repertorio musical hispano, o por su aspecto supuestamente cercano a los ritmos y melodías africanas —siempre según la estereotípica perspectiva nórdica— el color de la voz cantada española en estos siglos de leyendas y estereotipos defensivos es, definitivamente, el negro.

En torno a 1670, el poeta neerlandés Constantijn Huygens recibe unas composiciones españolas monódicas con acompañamiento de continuo que había encargado y que le resultaron, según su propio testimonio, «fort africaines». Con este término y dadas las precisiones que introduce necesariamente tenía que referirse a los ritmos sincopados característicos del repertorio barroco español, que le sugerirían visiones igualmente estereotípicas sobre las tradiciones musicales y vocales de las regiones de Libia o de la antigua Cartago fenicia: «Je suis fort aysé de veoir ces airs Espagnols en notes de musique, y trouvant le véritable génie de la nation, fort Africaine, à mon advis, et qui jamais ne se despouillera bien de ce Punicum et Lybicum d'outre mer» (Rasch 2007: 111).

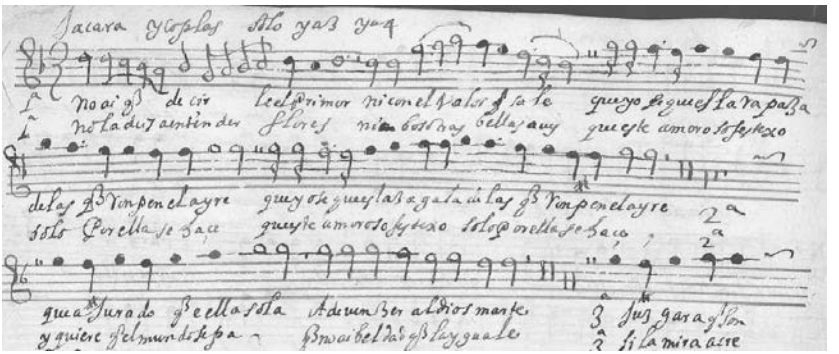


Fig. 2. Fragmento de jácara con hemiolias anotadas mediante *denigratio*. «No hay que decirle el primor», jácara y coplas solo y a cuatro, *Libro de tonos humanos*, BNE 1262. 247v y 248.

Las observaciones de Huygens, relacionadas con el conocido estereotipo que suele asimilar la nación española a los pueblos africanos o semitas (judíos, árabes o fenicios) revelan hasta qué punto la Leyenda Negra étnica había conseguido llegar hasta el norte de Europa. Y si existe un rasgo que pueda emparentar la tradición musical hispana con la norteafricana, este es el uso constante del contratiempo y de los ritmos acéfalos o anacrúsicos. Los tratadistas conocedores de la práctica musical hispana, como el italiano de origen Pietro Cerone, al examinar la *proportio sexquialtera* o *hemiolia* tan propia del repertorio vocal hispano, habían puesto de manifiesto hasta qué punto la *denigratio* en la figuración del contratiempo implicaba «tristeza y privación de gracias», así como —utilizando un término a medio camino entre lo formal y lo ético— también «imperfección» (Cerone 1613: XV, 1005). La confusión más o menos intencionada entre la oscuridad de la piel, la presencia del color negro en aspectos formales o estéticos y la menor calidad en la producción de discurso es, después de todo, un tópico recurrente en el discurso estereotípico-nacional moderno. Es comprensible, por lo tanto, la extrañeza que estas marcas de estilo del repertorio vocal español —especialmente cuando las interpretaban cantantes poco expertos— pudieran producir en críticos o viajeros que tuvieron la oportunidad de escucharlas, en una época en la que la perfección técnica vocal se asimilaba en Europa, más bien, a la capacidad que habían popularizado los italianos de mantener el *legato* vocal sobre el control diafragmático de la respiración, o *fiato*.

En el teatro musical barroco español, otro de los aspectos que más podían llegar a sorprender a quienes escucharan sin conocer la tradición musical hispana eran los amplios intervalos vocales que, a juzgar por los testimonios contemporáneos, cantantes poco expertas transformarían, inevitablemente, en gritos. Igualmente desagradables al oído parecen resultar a los espectadores educados en otras tradiciones europeas los largos pasajes de supuestas *colorature* o *disminuciones* ornamentales que los intérpretes, en lugar de articular limpiamente y coordinar con la respiración, cantarían tensando la laringe —no sobre el *fiato*—, a la manera del cante flamenco popular que conocemos hoy. Así lo hace constar la viajera francesa Marie Catherine d'Aulnoy en torno a 1690, cuando detalla: «Les musiciens ont la voix assez belle, mais ils chantent trop de la gorge» (1691: Vol. 3; 34).[16] La técnica vocal que practicaban los españoles se basaba, precisamente, en largas tiradas de garganta. La locución se refiere, en realidad, al tipo de escritura musical de las agilidades vocales, y no tanto a una recomendación específica sobre técnica vocal, aunque la elección del término necesariamente tiene que despertar suspicacias relacionadas con la mencionada tensión de la laringe. Este tipo de escritura, salpicada de ritmos quebrados y de pasajes repletos de hemiolias capaces de dificultar extremadamente la inteligibilidad del texto debía de resultar muy diferente de la que —pese a los contrastes que las separaban entre sí— pudiera caracterizar, por una parte, el canto de los franceses y, por otra, el de los italianos, la escuela vocal que daría lugar, finalmente, al *bel canto*:

> Pour moy je trouvay qu'ils chantoient trop de la gorge, et que leurs passages étoient si longs qu'ils en devenoient ennuyeux: ce n'est pas qu'ils n'eussent la voix belle, mais leur manière de chanter n'est pas bonne, et communement tout le monde ne chante pas en Espagne comme l'on fait en France et en Italie (D'Aulnoy 1691: 3.268).

16 Las dudas acerca de la verosimilitud de los comentarios de la baronesa (falsa condesa) d'Aulnoy que surgieron a partir de la publicación de sus obras, motivadas por esta misma confusión en el uso de su título, por el hecho de que fuera también conocida como autora de cuentos infantiles y, seguramente, por cierta influencia misógina en la recepción de sus escritos no impidieron la amplia difusión y traducción de estos. Tales reticencias, por otra parte, no tienen por qué afectar a todo su contenido ni, dentro de él, a los pasajes relacionados con la interpretación teatral y musical que, en todo caso, corroboran otros observadores y críticos también en los siglos posteriores. Véase, en este último sentido, Radomski (2000: 131-134).

Si bien España siguió a otros países europeos en la tendencia a contratar escenógrafos de origen italiano como Cosimo Lotti o Baccio del Bianco, la escena comercial española se mantuvo durante décadas impermeable a la presencia de intérpretes italianos o de otras nacionalidades, más allá de casos excepcionales como el de Farinelli.[17] El aprendizaje de la técnica vocal *proto-belcantista* que estos practicaban —la única que permitía dejar atrás la fatiga vocal y la falsedad en el timbre por encontrarse coordinada con la respiración— resulta para los españoles escasamente asequible.

Únicamente a partir de los años 1800, en los que el tenor gaditano Manuel del Pópulo García dejará Madrid para comenzar a cantar en los escenarios operísticos internacionales, se generalizarán también las observaciones específicas acerca de la técnica vocal escénica de los cantantes masculinos españoles que, todavía en esos años, presentaba rasgos propios claramente discernibles. Así, ya en la temporada parisina de 1808, el crítico de la *Gazette Nationale* de París publicaba unos comentarios sobre la técnica vocal del entonces joven tenor García, recién llegado de Madrid. A pesar de los elogios que le dedica, en ellos destaca la tendencia del intérprete a *farinellar*, es decir, a incluir en su canto interminables series de agilidades que, según el crítico, corresponderían más a la tradición italiana que a la española, ya que, supuestamente, imitarían el estilo del *castrato*, a quien el crítico describe como «le dieu des roulades» (*Gazette Nationale* 1808: 178).

Años después, en la temporada londinense de 1819, el diario *The Examiner* publicaba la siguiente crítica, esta vez mucho más negativa, de los manierismos vocales que seguía empleando García al interpretar a Rossini:

> The symphony to the *cavatina*, «Languir per una bella», announced a most beautiful melody, only Signor García, with his superabundant flourishes, would not let it take place. (…) Every crotchet was literally suffocated with quavers, like the flutterings of so many mosquitoes. It is the greater pity, inasmuch as Signor García has all the powers of a most accomplished singer, and is besides no contemptible actor, especially in comedy. We wish some friend of his would translate the Note below for him, or take some other method of shewing the absurdity of this extravagance, which, carried to such a pitch, is really like nothing better than so much stammering set to music; -La-a-a-a-

17 El caso de Carlo Broschi (Farinelli) resultó extraordinario. Por otra parte, el *castrato* asumió el compromiso de no volver a cantar en público a partir del año 1737, en que Felipe V lo nombró criado familiar, dedicándose, desde entonces, solo a curar la melancolía del rey con sus interpretaciones cotidianas, así como a compromisos ocasionales como director artístico de espectáculos operísticos.

> a-a-a-a-a-a-an—gui-i-i-i-i-i-i-i-ir—per u-u-u-u-u-u-u-u-una be-e-e-e-e-e-e-ella. It is as ridiculous as if a Gentleman, in asking a Lady how she did, were to say *How*—and then take a scamper sound about the pavement,--*do*, and then another scamper—*you* (scamper again);--and so on, to the astonishment of the gathering spectators (…) (*The Examiner*, 31 Jan. 1819: 77-78).[18]

Los comentarios del crítico resultan significativos, ya que, aunque sea enfatizando los aspectos más ridículos, se refieren a los mismos defectos en la técnica vocal del español que ya había puesto de manifiesto Mme. D'Aulnoy en 1691. Si la francesa se refería al defecto de cantar «trop de la gorge», el diario londinense asemeja esta tendencia del tenor a un tartamudeo completamente opuesto al requisito del *legato* italiano que debería resultar característico del *bel canto*, pero que no pertenecía, como se ha visto, a la tradición dramático-musical española.

El declive del estilo musical basado en la improvisación de disminuciones o secuencias de agilidades de García, tanto si este procedía del estilo hispano como si mostraba el contagio del napolitano (el que también se formaron *castrati* como Farinelli o Caffarelli), mucho más ornamentístico, era ya un hecho en las primeras décadas del siglo XIX a menos que fuera interpretado mediante la máxima pulcritud técnica, incompatible con el 'cantar de garganta' a la española. Los críticos ingleses, con su preferencia por un estilo de vocal más simple, daban a entender que García solo recurría al estilo florido para ocultar defectos técnicos o, simplemente, para maquillar un proceso de decadencia vocal.

En resumen: si bien no todas las críticas a la técnica vocal y dramático-musical hispanas pueden ser clasificadas bajo el epígrafe estereotípico de Leyenda Negra, sí llama la atención comprobar hasta qué punto los artificios vocales practicados por los españoles suelen ser percibidos desde el disgusto, a menos que quienes los escuchan puedan clasificarlos como 'herencia italiana' (es el caso del crítico de la *Gazette Nationale*) y, por lo tanto, como estéticamente admisibles.

En cuanto a la recepción de los temas derivados de estereotipos tenebristas españoles, son los autores germanos de la generación de Schiller los que finalmente, en los mismos años en los que la saga de los García viajaba por los escenarios de toda Europa y parte de las Américas,[19] volverán a imitar y a reutilizar poética y dramáticamente tanto los es-

18 Véanse también Radomski (2000: 95 y 133-136) y Ebers (1828: 191).

19 Véanse Radomski (2000) y, para mayor detalle acerca de la saga de los García y de su papel como introductores de la ópera en Estados Unidos y en México, Díaz Marroquín y Villoria (2012).

tereotipos étnicos europeos como los temperamentales. Lo harán, eso sí —como corresponde a su visión romántica del mundo—, a la inversa: destacando las cualidades de la periferia (racial, local, social), de los individuos o sociedades hasta entonces considerados como *subalternos*, y atacando por el contrario desde la pasión todo pensamiento que se identifique con lo que había sido el centro tanto político y económico como cultural de las sociedades del Ancien Régime. Si los autores de obras dramáticas o narrativas encuentran en el recurso al estereotipo una forma de conquistar el favor del público mediante la excitación del *pathos* —de las pasiones efímeras aunque perturbadoras, opuestas al *ethos*— en el ámbito de la composición de dramas vocales sucede lo mismo (Díaz Marroquín 2008: 70-72). Sin embargo, los autores más responsables —aquellos cuyas carreras son ya internacionales y cuyas obras deben someterse, por lo tanto, a criterios de verosimilitud más exigentes y ante públicos más diversos— buscan al menos consultar fuentes locales cuando deben introducir la presencia de escenas hispanas en sus obras. Es el caso de la obra paradigmática del tenebrismo legendario en la ópera: el *Don Carlos* de Verdi, basada, precisamente, en la obra original de Schiller: *Don Carlos, Infant von Spanien*, escrita en los años anteriores a 1787 y cuyo elenco abarca prácticamente a todos los personajes significativos del entorno español y europeo de Felipe II. La versión en cinco actos se estrenó en París en marzo de 1867, con *libretto* en francés de Joseph Méry y Camille du Locle que reduce el número de personajes con respecto a la versión teatral de Schiller. Solo unos meses más tarde, en octubre del mismo año, tendría lugar el estreno de la versión italiana (*Don Carlo*), traducida por Achille de Lauzières, en el Teatro Comunale de Bolonia, aunque una versión anterior se había representado en el Teatro Municipale de Módena en diciembre de 1886 (Verdi 2009).

Todos los estereotipos nacionales y todos los detalles de la Leyenda Negra en torno a la vida privada y política de Felipe II aparecen presentes en esta *grand opéra* en cinco actos. Los supuestos amores frustrados del infante heredero del trono con la joven reina Isabel de Valois (la soprano Elisabetta) se desarrollan sobre el telón de fondo del conflicto flamenco. El protagonista no es ya el joven indómito y patológicamente rebelde, enfermizo e incapaz de dominar sus impulsos que permite descubrir la historiografía, sino un auténtico héroe romántico —tenor, desde luego— que intercambia con su amigo y coadyuvante dramático, el barítono Rodrigo, Marchese di Posa, gritos de libertad ante la posibilidad de viajar al norte para socorrer al «popolo fiammingo». La figura de Felipe II, tan tenebrosa como la tesitura de bajo que Verdi le asigna,

se debate entre el deber de mantener la legitimidad monárquica también en tierras flamencas, el dolor que le causa la doble traición personal y política de su hijo, la conciencia de que no cuenta con el amor de su mujer («Ella giammai m'amò») y la fascinación ritual que le causan los sombríos autos de fe que organiza el Grande Inquisitore (otro bajo).

Desde el punto de vista del estereotipo vocal étnico, es sin embargo el personaje de la Princesa de Éboli (*mezzosoprano*) el más revelador. Lo más interesante de su discurso desde el punto de vista estereotípico-nacional es la «Canzone del velo, o «Canzon sarracina», aria que, supuestamente, debería evocar los ritmos y melismas característicos del canto español pero que, de hecho, se ciñe más a la imaginación romántica acerca del conocido estereotipo semita propio de la Leyenda Negra que a las características reales del repertorio vocal hispano de los años 1559 a 1568 que evoca el argumento. Lo que Verdi compone es una melodía pseudo-árabe en ritmo ternario, decorada mediante pasajes melismáticos en modo frigio que no solo resulta inverosímil por sí misma, sino que, en boca de una princesa de la saga de los Mendoza como Éboli, viene a ser todo un contrasentido. La *mezzosoprano* —trasunto de Ana de Mendoza y de la Cerda— representa el estereotipo de la mujer apasionada y autónoma frente a la mesura, la sumisión a las convenciones y la tesitura vocal más aguda de Elisabetta. Su discurso reúne las complejidades habituales en este tipo de personajes femeninos, incluyendo un uso del cromatismo con valor morboso que también Bizet asignaría a su Carmen sevillana, otra *mezzosoprano* igualmente extracontextual (periférica o subalterna) con respecto al sistema psico-social en que se desenvuelve la acción dramática:

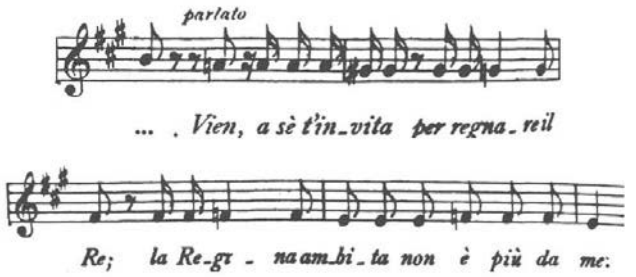


Fig. 3. Secuencia cromática descendente que interpreta el personaje de la Princesa de Éboli en Verdi/De Lauziéres. «Canzon sarracina», *Don Carlo* (1867) (Verdi 2009: 92).

La razón del imaginativo discurso pseudo-semita plagado de infracciones intencionadas de la norma compositiva moderna o *zarliniana* procedería del desconocimiento que Verdi mantenía acerca de la música hispana, a pesar de haber visitado años antes tanto la ciudad de Madrid como Andalucía y también —con cierto disgusto plenamente estereotípico— San Lorenzo de El Escorial (Sánchez Sánchez 2014: 171-198). Según relata Carmena y Millán, el compositor pidió al tenor Fraschini —quien, en septiembre de 1866, iba a cantar en el Teatro Real de Madrid— que le enviase algo de música española que pudiera servirle como modelo para su *Don Carlos*. El cantante se dirigió a Francisco Asenjo Barbieri, poseedor de una gran colección de partituras históricas y populares depositadas hoy en la Biblioteca Nacional de España. Pero Barbieri, resentido contra Verdi por no haber contestado este a sus intentos de saludarlo durante su estancia en España de 1863, transmitió a Fraschini su negativa en los términos más inequívocos: «Pues tengo la satisfacción de manifestar que poseo todo cuanto en este género puede apetecer al maestro Verdi (…) pero me va usted a hacer el favor de decirle, en nombre mío, que no me da la gana de facilitarle nada» (Carmena y Millán 1904: 77-83).[20] A pesar de estos contratiempos y del resultado más estereotípico que prototípico del carácter nacional español que revela el *Don Carlo* —una de las obras más tenebrosas de Verdi—, lo cierto es que la lógica afectiva que encadena los acontecimientos y que liga a unos personajes con otros proporciona a esta ópera una coherencia dramática que los datos históricos apenas aciertan a desmentir. Después de todo, a una obra de arte únicamente cabe pedirle verosimilitud, pero no hay por qué exigirle que se ciña estrictamente a la realidad que solo son capaces de atisbar los historiadores y, aun ellos, con dificultad.

El conjunto de pinceladas en negro que describe este capítulo es solo una pequeña selección de las que perfilan esa Leyenda Negra que durante siglos ha velado la realidad española a los ojos de los observadores de otras naciones. Más allá de su carácter estereotípico, solo cabe esperar que a partir de este momento comience a dejar paso, si no a su gemela —la Leyenda Dorada a la que también se refería Emilia Pardo Bazán en su conferencia de 1899— sí al menos a una visión más ecuánime acerca de la identidad cultural hispana que, de todas formas, hace ya décadas que comenzó a disolverse lentamente en la europea.

---

20 Sobre la ambivalente relación de Verdi con España y el repertorio español en diversos momentos de su trayectoria, véase, una vez más, Sánchez Sánchez 2014.

Obras citadas

Anónimo, «No hay que decirle el primor», jácara y coplas solo y a cuatro, *Libro de tonos humanos*, BNE 1262. 247v y 248.

Anónimo (Theatrical Examiner), «Italian opera Nº. 349», *The Examiner. A Sunday Paper on Politics, Domestic Economy and Theatricals*, ed. Leigh Hunt, 31 de enero, London, 1819, pp. 77-78.

Arellano, Ignacio, «El Siglo de Oro en el hispanismo español desde los años setenta», *Mélanges de la Casa de Velázquez*, 31, 2, 1995, pp. 207-230.

Aulnoy, Marie Catherine d', *Relation du voyage en Espagne*, 3 vols., Paris, Claude Barbin, 1691.

Beller, Manfred y Joep Leerssen, *Imagology: The Cultural Construction and Literary Representation of National Characters. A Critical Survey*, Amsterdam/New York, Rodopi, 2007.

Carmena y Millán, Luis, «Crónicas madrileñas: Arrieta y Barbieri», en *Cosas del pasado. Música, literatura y tauromaquia*, Madrid, Imprenta Ducazcal, 1904, pp. 77-83.

Carvallo, Luis Alfonso de, *Cisne de Apolo* (1602), ed. de Alberto Porqueras Mayo, Kassel, Reichenberger, 1997.

Cerone, Pietro, *El Melopeo y Maestro. Tractado de música theorica y practica: en que se pone por extenso, lo que uno para hazerse perfecto Musico ha menester saber: y por mayor facilidad, comodidad y claridad del Lector, esta repartido en XXII Libros,* Napoli, Juan Bautista Gargano y Lucrecio Nucci, 1613.

Cicerón, *De inventione* (*On invention/Best Kind of Orators/Topics*), trad. de H. M. Hubbell, Cambridge, Harvard University Press, 1949.

Croce, Benedetto, *La Spagna nella vita italiana durante la Rinascenza*, Bari, Gius Laterza & Figli, 1968.

Dadson, Trevor J. y Helen Reed, *Epistolario e historia documental de Ana de Mendoza y de la Cerda, princesa de Éboli*, Madrid/Frankfurt a. M., Iberoamericana/Vervuert, 2013.

Díaz Marroquín, Lucía, *La retórica de los afectos*, Kassel, Reichenberger, 2008.

Díaz Marroquín, Lucía y Mario Villoria, *La práctica del canto según Manuel García*, Madrid, CSIC, 2012.

Ebers, John, *Seven Years of the King's Theatre*, London, William Harrison Ainsworth, 1828.

Escudero, Juan M., «La construcción de los caracteres en *La cisma de Ingalaterra*. Convención e historia en el personaje de Enrique

VIII», en *Actas del V Congreso Internacional Siglo de Oro (AISO). Münster, 20-24 de julio de 1999,* ed. Christoph Strosetzki, Madrid/ Frankfurt a. M., Iberoamericana/ Vervuert, 2001, pp. 479-489.

Fuchs, Barbara, *Exotic Nation. Maurophilia and the Construction of Early Modern Spain*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2009.

García, Carlos, *Antipatía de los franceses y españoles; Antipathie des Français et des Espagnols*, Rouen, Jacques Cailloüe, 1627.

González Marín, Luis Antonio, «Recuperación o restauración del teatro musical español del siglo xvii», en *Actas del Congreso Internacional «La ópera en España e Hispanoamérica»*, ed. Emilio Casares Rodicio y Álvaro Torrente, Madrid, ICCMU, 2000, pp. 1-39.

Huarte de San Juan, Juan, *Examen de ingenios para las sciencias. Donde se muestra la differencia de habilidades que ay en los hombres, y el género de letras que a cada uno responde en particular*, (1575-1594), ed. Guillermo Serés, Madrid, Cátedra, 1989.

Iglesias Cano, Mª. del Carmen, "Las pasiones y el origen del conocimiento en J. J. Rousseau", *Razón y sentimiento en el siglo xviii*, Madrid, Real Academia de la Historia, 2001, pp. 423-436.

Infantes de Miguel, Víctor, «La sátira antiespañola de los fanfarrones, fieros, bravucones y matasietes. *Las Rodomuntadas españolas* y los *Emblemas del señor español* (1601-1608). Apunte final (III)», *Mélanges de la Casa de Velázquez*, 43, 2013, pp. 39-52.

Isidoro de Sevilla, San, *De natura rerum* (MBS Clm 14300).

Juderías, Julián, *La Leyenda Negra* (1917), Madrid, Swan, 1986.

Kircher, Athanasius, *Musurgia universalis sive ars magna consoni et dissoni in X libros digesta*, Roma, Typographia Haeredum Francisci Corbelletti, Anno Iubilaei, 1650 (ed. facs. Ulf Scharlau, Hildesheim/New York, Georg Olms, 1970).

Lawrance, Jeremy, *Spanish Conquest, Protestant Prejudice. Las Casas and the Black Legend*, Nottingham, Critical, Cultural and Communications Press, 2009.

Marín Pina, Mº del Carmen y Víctor Infantes, *Poesía y prosa contra España. Emblemas del perfecto español y Rodomuntadas españolas*, Romanyà Valls, Medio Maravedí, 2013.

Montesquieu, *Œuvres complètes*, ed. Cecil Courtney, Philip Stewart, Catherine Volpilhac-Auger, Pauline Kra, Edgar Mass, Didier Masseau, Vol. I, Oxford, Voltaire Foundation, 2004.

Orobitg-Laval, Christine, «La typologie des nations et l'espagnol mélancolique: notes pour l'interprétation d'un cliché», *Revue de synthèse* 4, S. Nº 1, janv.-mars 1995, pp. 99-128.

O'SULLIVAN, Emer, *Das ästhetische Potential nationaler Stereotypen in literarischen Texten,* Tübingen, Stauffenburg Verlag, 1989.

PARDO BAZÁN, Emilia, *La España de ayer y la de hoy: conferencia de París*, Madrid, Imp. San Bernardo, [s. n.], 1899?-1910.

PARKER, Geoffrey, *Philip II*, London, Hutchinson & Co., 1979.

— *Imprudent King: a New Life of Philip II*, New Haven/London, Yale University Press, 2014.

RADOMSKI, James, *Manuel García (1775-1832). Chronicle of the Life of a bel canto Tenor at the Dawn of Romanticism*, Oxford, Oxford University Press, 2000.

RASCH, Rudolf, «Music in Spain in the 1670s through the Eyes of S. Schièze and C. Huygens», *Anuario Musical*, 62, 2007, pp. 97-124.

RODRÍGUEZ DE LA FLOR, *La era melancólica*, Madrid, Olañeta, 2007.

RODRÍGUEZ PÉREZ, Yolanda, «Leales y traidores, ingeniosos y bárbaros. El enemigo de Flandes en el teatro español del Siglo de Oro», en *Hazañas bélicas y leyenda negra. Argumentos escénicos entre España y los Países Bajos*, ed. A. Barsacq y B. J. García García, Madrid, Fundación Carlos de Amberes, 2004, pp. 94-115.

SÁNCHEZ JIMÉNEZ, Antonio, «La Leyenda Negra: para un estado de la cuestión», en *España ante sus críticos: las claves de la Leyenda Negra*, ed. Yolanda Rodríguez Pérez, Antonio Sánchez Jiménez y Harm den Boer, Madrid/Vervuert, Iberoamericana/Vervuert, 2015, pp. 23-44.

SÁNCHEZ SÁNCHEZ, Víctor, *Verdi y España*, Madrid, Akal, 2014.

SANZ AYÁN, Carmen, "Los procedimientos financieros en la Europa de los siglos XVI y XVII", *El oro y la plata de las Indias en la época de los Austrias*. Ed. Concepción Lopezosa Aparicio. Madrid: Fundación ICO, 1999, pp. 577-592.

VEGA, Félix Lope de, *La selva sin amor*, ed. Maria Grazia Profeti, Florencia, Alinea, 1999.

— *Laurel de Apolo*, ed. Antonio Carreño, Madrid, Cátedra, 2007.

VERDI, Giuseppe, Joseph MÉRY, Camille DU LOCLE, *Don Carlo. Opera in cinque atti. Versione 1886. Edizione senza ballabili*, trad. Achille de Lauzières, Milano, Ricordi, 2009.

VOLTAIRE, *Essai sur les mœurs et l'esprit des nations. Seconde partie. Œuvres complètes de Voltaire*, vol. IV, Paris, Fain, 1817, pp. 891-893.

Consideraciones acerca del papel de la traducción en la difusión de la Leyenda Negra en Alemania

Javier García Albero
(Westfälische Wilhelms-Universität, Münster)

Uniéndose a los cuantiosos estudios que han venido tratando, desde muy diferentes puntos de vista, la Leyenda Negra española en su difusión por Europa, este breve artículo pretende ser una modesta contribución a la historia de la expansión de dicha leyenda[1] en Alemania mediante la traducción, actividad esta que desde nuestro punto de vista desempeña un papel destacado en la transmisión de imágenes nacionales y estereotipos culturales como los que se encuentran en el trasfondo de este y otros volúmenes.[2] En una época como la que vamos a tratar en este breve estudio —los últimos decenios del siglo xvi, período en que aparecen las primeras traducciones de las obras aquí tratadas—, pocos serían los lectores que sin traducción serían capaces de leer las obras originales (o en su caso, en traducción a otras lenguas) consideradas fundamentales en la difusión de esta controvertida leyenda cuyo comienzo situó Julián Juderías en el contexto de la Reforma y cuyos inicios encontró Sverker Arnoldsson en Italia (Arnoldsson 1960).

1 No entraremos aquí en la discusión acerca de si realmente existió un concierto internacional contra España y con ello una Leyenda Negra real tal como la definió en 1914 Julián Juderías. Aceptamos la afirmación del editor de este libro, quien en un volumen anterior afirmaba: «El fenómeno [la Leyenda Negra] existe, al menos tal y como la definimos nosotros, es decir, como un sistema de estereotipos antihispánicos operativo en el Siglo de Oro y que ha servido de fuente para posteriores críticas contra España» (Sánchez Jiménez 2015: 36).

2 En la misma línea y con la misma cuestión de fondo, la traducción y la expansión de imágenes nacionales en la temprana Edad Moderna europea, es de interés, a modo de ejemplo, el volumen de Peter Burke y R. Po-Chia Hsia (2010).

Es cierto que en todo trabajo sobre la Leyenda Negra que se precie se hace mención explícita a las traducciones de las obras consideradas capitales en su creación. Cierto es también que nunca faltan adjetivos o comentarios para especificar al sustantivo «traducción» con los que brevemente se describe el carácter de dichas traslaciones, siendo frecuentes los de «infiel», «falsificada» o «manipulada». Raro es, sin embargo, el caso en que los autores se detienen a examinar la traducción en su conjunto realizando un análisis tanto del texto como del contexto de producción. Siendo la traducción un elemento clave para la recepción de una obra en otra cultura, sorprende que hasta el momento se haya prestado poca atención a la crítica de las traducciones de las obras clave de esta leyenda, al menos en lo que respecta a Alemania. Honrosa excepción es un breve artículo del profesor López de Abiada (2004) sobre la primera traducción de la *Brevísima* al alemán, artículo que, sin embargo, nos gustaría matizar en su debido momento.

Decíamos, pues, que con no poca frecuencia se hace mención a la «falsificación» o «manipulación» de los textos originales al traducirlos a otras lenguas, sobre todo cuando se trata de textos traducidos en contextos conflictivos como el que aquí tratamos. Y dado que se utilizan precisamente estas palabras para referirse a las traducciones, se nos permitirá que para comenzar hagamos un breve repaso a una teoría o escuela nacida dentro de los estudios de traducción que, precisamente, ha venido denominándose la «Escuela de la Manipulación», una teoría que nos ofrece unas reflexiones y un marco conceptual que consideramos adecuado para llevar a cabo el breve análisis que continuará, esto es, una revisión de las primeras traducciones al alemán de las obras capitales en la formación de la Leyenda Negra española, entre las cuales se coincide en apuntar a la *Brevísima relación de la destruición de las Indias* del padre Bartolomé de Las Casas, la *Historia del Mondo Nuovo* de Girolamo Benzoni, las *Relaciones* de Antonio Pérez, la *Apología* de Guillermo de Orange o las *Artes inquisitoriales* de Reinaldo González Montano.

Para adentrarnos en las reflexiones de esta escuela es preciso acudir a un volumen aparecido en 1985, compendio de estudios de una serie de investigadores sobre la traducción literaria titulado *The Manipulation of Literature*. Sobre una concepción sistémica de la literatura (Teoría de los Polisistemas) y con la traducción como uno de los motores de configuración del sistema literario, estos estudiosos parten de la idea de que, desde el punto de vista de la cultura meta, toda traducción supone una manipulación del texto original: «From the point of

view of the target literature, all translation implies a degree of manipulation of the source text for a certain purpose» (Hermans 1985: 11).

Hasta la aparición de esta —llamémosla— escuela, las traducciones siempre se habían analizado tomando como punto de partida el original y tras un análisis superficial de los dos textos en comparación, se etiquetaba a las traducciones como «buenas», «malas», «fieles», «infieles», etc. Lo que se pretende ahora es estudiar la traducción como hecho en la literatura de llegada y todo lo que rodea al proceder traductor. En este sentido, son de interés los conceptos introducidos por un investigador belga, André Lefevere, para una mejor comprensión de la actividad literaria y traductora. Los dos conceptos clave que este investigador plantea son los de reescritura y manipulación. El primero de ellos engloba la interpretación, la crítica, la historiografía, la confección de antologías y la traducción. Y de igual modo, como afirmaba el anteriormente citado Hermans refiriéndose a la traducción, para Lefevere toda reescritura es, al fin y al cabo, una manipulación:

> Whether they produce translations, literary histories or their more compact spin-offs, reference works, anthologies, criticism or editions, rewriters adapt, manipulate the originals they work with to some extent, usually to make them fit in with the dominant, or one of the dominant ideological an poetological currents of their time (1992: 8).

Entre todos los tipos de reescritura, indica además, es la traducción el procedimiento más evidente de reescritura —y, deducimos que, por ende, de manipulación[3]—, pues en él se reúnen lo que él considera las cuatro coacciones[4] básicas a que se expone toda literatura: la poética[5],

---

3 En 1985, Lefevere presenta a grandes rasgos su teoría de la reescritura en la literatura, mientras que en su obra de 1992 pone especial énfasis en la traducción como reescritura, aplicando con más detalle la teoría de la manipulación a la traducción. Así, en el prólogo a este volumen de 1992 —firmado por el propio Lefevere y por Susan Bassnett— afirman: «Translation is, of course, a rewriting of an original text. All rewritings, whatever their intention, reflect a certain ideology and a poetics and as such manipulate literature to function in a given society in a given way. Rewriting is manipulation, undertaken in the service of power, and in its positive aspect can help in the evolution of a literature and a society» (Lefevere 1992: vii).

4 Traducimos aquí «constraints» por «coacciones» siguiendo a Moya (2004).

5 «A literary system also operates with a code, which makes (at least potential) communication between author and reader possible. This code is called a poetics, and it can be said to consist of two components: one is an inventory of literary devices, genres, motifs, symbols, prototypical characters and situations, the other a concept of what the role of literature is, or should be, in society at large» (Lefevere 1985: 229).

la ideología[6], el universo del discurso[7] y la lengua en la que está compuesta la obra, a las que en el caso de toda reescritura se añadiría la obra original como quinto elemento:

> Translation is probably the most obvious instance of rewriting, since it operates under all four constraints [poetics, ideology, universe of discourse, language]. Yet all different forms of rewriting tend to work together in a literary system. No translation, published as a book, is likely to give you just the translation. It is nearly always accompanied by an introduction, which is a form of criticism cum interpretation (1985: 234).

Nos parece muy interesante esta última reflexión en la que Lefevere nos está indicando que, para comprender el alcance de manipulación de un texto, no podemos detenernos en el texto traducido. Junto a este, nos ofrecerán muestras de dicha manipulación todas las formas de reescritura que acompañen a la traducción.[8] Y como última reflexión con la que queremos quedarnos de este traductólogo, la que, aunque pueda parecer una perogrullada, ha de dejarnos claro que para el lector final de una traducción que desconozca el original, la traducción es, en definitiva, el original: «…for readers who cannot check the translation against the original, the translation, quite simply, *is* the original» (1992: 109-110). Así pues, resumiendo las reflexiones de Lefevere, tenemos un sistema literario —condicionado desde dentro por los reescritores y desde fuera por el mecenazgo[9]— en el que junto a los originales aparecen también todo tipo de reescrituras. Toda literatura estaría expuesta a cuatro coacciones: la poética, la ideología, el universo del discurso y la lengua en que está escrita. Junto a estas, todo tipo de reescritura está expuesta a una quinta coacción o restricción: el texto original. Y en el caso de la

---

6 «The functional component of a poetics is obviously closely tied to ideological influences from outside the sphere of the poetics proper, generated by ideological forces in the environment of the literary system» (Lefevere 1985: 229).

7 «The knowledge, the learning, but also the objects and the customs of a certain time, to which writers are free to allude in their work» (Lefevere 1985: 232-233).

8 «…it is quite clear that translation can no longer be analysed in isolation, but that it should be studied as a part of a whole system of texts and the people who produce, support, propagate, oppose, censor them. Or, to put it differently, translation can be studied in isolation only if it is reduced to one half of one of the constraints under which it is produced: that of the locutionary level of language» (Lefevere 1985: 237).

9 El concepto de mecenazgo es bastante amplio en Lefevere y entiende por él «the powers (persons, institutions) which help or hinder the writing, reading and rewriting of literature» (Lefevere 1985: 227).

ideología en las traducciones, esta puede ser doble: la ideología del traductor y la impuesta por el mecenazgo.[10]

Una vez presentados a grandes rasgos los conceptos clave de Lefevere dentro de esta teoría o escuela de la manipulación, pasamos a realizar un breve análisis de las primeras traducciones al alemán de los textos fundacionales de la Leyenda Negra. No se habrá de esperar, por supuesto, un mero análisis lingüístico en que se apunten errores, aciertos, infidelidades o mentiras. Los textos que vamos a analizar son ya lo suficientemente claros, brutales y escalofriantes en su versión original como para que los traductores, si lo que en realidad pretenden es mostrar una imagen despiadada y maléfica del español, no necesiten manipular el texto en gran medida. Sin embargo, no dudamos que en determinados pasajes hayan aprovechado para exagerar las cualidades negativas de los españoles y del catolicismo, y que hayan podido omitir o pasar por alto determinados pasajes en que la diana de sus ataques pudiera reflejar aspectos positivos. Es por ello que, si bien no llevamos a cabo un análisis comparativo minucioso de original y traducción, sí realizaremos algunas calas en aquellos pasajes en los que consideramos que el traductor podría haber aprovechado para cargar las tintas contra los españoles. Además de en los mismos textos, partimos de la idea de que podría encontrarse una manipulación observable en muchos de los paratextos que en aquella época solían acompañar a las traducciones publicadas (prólogos, portadas, imágenes), elementos estos que en definitiva pasan a formar parte de la obra traducida y que podrían condicionar la lectura. Las preguntas que vamos a plantearnos serán ¿qué, cuándo, dónde, por quién y para quién se ha traducido?, ¿se encuentran otros tipos de reescritura que acompañen a la traducción?, y si consideramos que ha habido manipulación, ¿dónde puede encontrarse?

Reinaldo González Montano

La primera traducción al alemán que aparece de las obras que aquí hemos seleccionado es la de *Sanctae Inquisitionis Hispanicae Artes*[11]

10 «Two factors basically determine the image of a work of literature as projected by a translation. These two factors are, in order of importance, the translator's ideology (whether he/she willingly embraces it, or whether it is imposed on him/her as a constraint by some form of patronage) and the poetics dominant in the receiving literature at the time the translation is made» (Lefevere 1992: 41).

11 *Sanctae Inquisitionis Hispanicae Artes Aliquot dectectae, ac palam traductae* (…), Heidelbergae, 1567.

de Reinaldo González Montano, o quienquiera que se escondiera tras este pseudónimo. Como se sabe, el original en latín apareció en 1567 en Heidelberg, ciudad que por aquel entonces servía de refugio a calvinistas de toda Europa. Y fue en esa misma ciudad donde apareció, dos años más tarde, en marzo de 1569, la primera traducción de la obra de González Montano,[12] una traducción realizada «por el bien de la gloriosa nación alemana» («der hochgelobten Teutschen Nation zu gutem»), tal como se indica en la portada. Esta versión incluye una dedicatoria al conde palatino Juan Casimiro firmada por un librero, Matheus Harnisch. El conde Casimiro (1543-1592), paladín del calvinismo, era hijo del príncipe elector Federico III del Palatinado (1515-1576), quien años antes había expulsado de Heidelberg a los luteranos y apoyado a los hugonotes franceses y a los calvinistas holandeses en diferentes ocasiones.[13] A la muerte del padre, tomó las riendas del palatinado el hermano del conde Casimiro, Luis VI, el cual, al contrario que su padre y hermano, había optado por el luteranismo y prohibido el calvinismo, de modo que Casimiro y el resto de los calvinistas tuvieron que huir de Heidelberg y refugiarse en la ciudad de Neustadt, donde aquel fundó el Colegium Casimirianum, nuevo centro calvinista que acogió a todos los eruditos huidos de Heidelberg tras la toma de posesión de Luis VI. Entre estos refugiados se encontraba el librero al que hacíamos mención, Matheus Harnisch,[14] quien en su prólogo explica que no es él quien realiza la traducción, sino un estudioso de la Teología, y que él solo la publica ante las numerosas peticiones recibidas para que el hombre común pueda leer la obra en su propia lengua. El fin, según explica, es advertir de futuros daños y demostrar las severas pesquisas sufridas por los pobres cristianos a manos de la Inquisición española y la cruel tiranía del papa romano:

> Es trieb mich aber dazu kein gewinn/welcher sonderlich darauß nicht zueriagen/ sondern der manchfeltige nutz/ den die gantze Christenheit darauß kan und soll schöpffen. Sintemal erstlich ein jeder leichtlich drauß kan sehen/ das die underthonen heutigs tags in diesen geschwinden läuffen sich wider ihre Oberherren auffzulainen nichts anders verursacht/

12 *Der Heiligen Hispanischen Inquisition/ etliche entdeckte/ und offentlich an tag gebrachte ränck und Practicken (…)*, Heidelberg, Johannes Mayer, 1569.

13 Federico III fue uno de los mayores aliados de Guillermo de Orange en tierras alemanas. Sobre la relación del Palatinado con las provincias holandesas, véase Arndt (1998: 168 ss.).

14 Para más información sobre Harnisch, véase Reske (2007: 648-649).

> dann allein die Hispanische Inquisition/ das ist die scharpffe nachforschung der armen Christen / und die grausame tyranney des Römischen Babsts/ welche er auß onbillicher verhengknüß deren/ so sich tragenden ampts halben darwider setzen solten/ nicht allein mit verstrickung ihrer gewissen/ sondern auch mit täglichem hencken / trencken/ morden unnd brennen pfleget zu uben.[15]

El prólogo se convierte en un ataque a la Inquisición y al Papado. Junto a la anterior traducción, aparece en ese mismo año de 1569 otra versión,[16] en este caso abreviada, de la misma obra en Eisleben, ciudad de nacimiento y muerte de Lutero. En este caso, el traductor, Wolfgang Kauffmann, sí está indicado en la portada de la obra y, además, nos ofrece un prólogo dedicado a diferentes personajes de la baja nobleza protestante[17] y que, como el de la anterior traducción, supone una defensa del luteranismo y una invectiva contra el Papado y los métodos inquisitoriales: «mit Hencken/ Ertrencken/ Kopffen/ Redern/ Brennen/ Braten/ Schmeuchen/ und viel anderer unerhörter Tyranney». No poseemos más datos de aquel que los que nos indica su propia firma, esto es, que se trata de un predicador de Mansfeld, ciudad en la que el propio Lutero pasó gran parte de su infancia. En la misma traducción aparece otro prólogo del teólogo protestante Cyriacus Spangenberg (1528-1604), muy activo en aquel tiempo en Mansfeld.[18]

Interesante es sin duda en este caso el grabado de la portada, en el que se muestra a los inquisidores y sus víctimas, torturadas estas en la hoguera, empaladas, ahorcadas o pasadas por las armas. El grabado constituye, por cuanto sabemos, la primera imagen publicada en Ale-

---

15 «No me movía, sin embargo, ningún tipo de beneficio que pudiera extraer de ello, sino la múltiple utilidad que la cristiandad en su conjunto puede y debe obtener de ello. Pues, ante todo, cada uno puede ahí fuera ver sin dificultad que hoy en día los súbditos se levantan en estos raudos tiempos contra sus superiores, cuya causa no es más que la sola Inquisición española, esto es, la implacable indagación sufrida por los pobres cristianos y la cruel tiranía del Papa romano, la cual él, por inicua negligencia de aquellos que ostentan tales cargos y que deberían oponerse a ello, suele practicar no solo mediante la opresión de su conciencia, sino también ahorcando, ahogando, asesinando y quemando» (traducción propia).

16 *Inquisitio Hispanica / Schrecklicher process und erbermliche Exempel/ wie man in Hispanien und anderswo mit den armen Christen umbgehet/ und umb der Wahrheit willen Martert und Tödtet/ Aus dem Latein Verdeutscht Durch Wolffgangum Kauffman*, Eisleben, Andrea Petri, 1569.

17 El prólogo está dedicado a Heinrich von der Affenburg, Andres von Meiendorff, Ludolph und Joachim von Alvernsleben y Johan von Hildesheim.

18 Véase Kaufmann (2010).

mania, aunque rudimentaria, de las torturas llevadas a cabo por los españoles, en este caso inquisidores, en nombre de la fe. Más tarde, como veremos, este tipo de imágenes quedará fijado en el imaginario colectivo alemán con los grabados de Theodor de Bry.

Ilustración de portada en la traducción de Wolfgang Kauffmann de la obra de González Montano.

Así las cosas, tenemos dos traducciones de la misma obra en un mismo año, con una finalidad en común —la de servir de advertencia al pueblo alemán frente a las prácticas inquisitoriales, por un lado, y la de facilitar la lectura de esta obra a todo aquel que no fuera capaz de leer el original en latín, por otro—, pero dirigidas a públicos algo diferentes. La primera, sin nombre de traductor, dirigida a un público de orientación calvinista, y la segunda, de Wolfgang Kauffmann, a uno luterano.

Girolamo Benzoni

La siguiente obra de cuyas traducciones quisiéramos hablar aquí es de la *Historia del Mondo Nuovo* del italiano Girolamo Benzoni, aparecida en Venecia en 1565.[19] Como se sabe, la primera traducción de la obra fue del francés Urbain Chauveton en 1578, traducción al latín a la que seguiría una versión al francés del mismo traductor un año

19 *La historia del Mondo Nuovo. Laqual tratta dell'isole & mari nuovamente ritrovati & delle nuove città da lui proprio vedute, per acqua & per terra in quattordeci anni*, Venecia, 1565.

después. La versión latina de Chauveton sirvió como base para las retraducciones al alemán realizadas durante el siglo XVI. Y decimos traducciones porque en el curso de pocos años aparecieron dos versiones diferentes de la obra en Alemania. La primera[20], en 1579, a cargo de un escritor y traductor del latín al alemán, Nicolaus Höniger.[21] Esta traducción, impresa en Basilea, va acompañada de un prólogo de poco valor histórico en el que el autor realiza una alabanza del receptor de la dedicatoria, Georg Sebitz von Preslau —mecenas del escritor, como apunta en el prólogo—, y de su linaje.

La segunda traducción,[22] obra del predicador de la corte del condado de Henneberg Abel Scherdinger, aparece en 1591 (si bien en la portada indica que fue realizada en 1589 y el prólogo está firmado en 1590). Esta edición también sigue la versión latina de Chauveton e incluye, además del prólogo,[23] el apéndice sobre la expedición de los franceses a la Florida y la suplicación a Carlos IX (partes surgidas todas ellas de la pluma de Chauveton), el capítulo sobre las Islas Canarias de Benzoni.

La dedicatoria de Scherdinger a algunos príncipes y señores sajones no es más que un ataque contra los españoles, la Iglesia católica y los jesuitas:[24]

> darmit der gemeine Mann/ (so lesen könte) in diesen Geschichten/ als in einem Spiegel sehen möchte/ was die zarte schöne Früchte und Christliche Tugende/ der Römischen Kirchen unnd ihrer Beypflichtern/ die sich zu diesen zeiten/ mit einem anmütigen schönen Namen Catholisch

---

20 *Der Newenn Weldt und Indianischen Königreichs/ newe und wahrhaffte History/ von allen Geschichten/ Handlungen/ Thaten/ Strengem unnd Ernstlichem Regiment der Spanier gegen den Indianern (…) Erst jetzt mit sonderm Fleiß allen Regenten und Oberherrn/ sambt liebhabern der Historien zu nutz auß dem Latein in das Teutsch gebracht/ Durch Nicolaum Höniger von Königshofen an der Tauber*, Basel, Sebastian Hincpetri, 1579.

21 Para más datos sobre Höniger, véase Franck (1881).

22 *Novae novi orbis historiae/ Das ist/ Aller Geschichten/ So in der newen Welt/ welche Occidentalis India, das ist india, nach Abendwerts genent wird (…) und besonders/ wie Tyrannisch und unbarmhertzig die Spanier mit den armen simpeln wehrlosen Einwöhnern und Völckern haußgehalten und umbgangen sind*, Helmstadt, Jacobum Lucium, 1591.

23 Cabe mencionar que Chauveton introduce en su versión latina un prólogo diferente al de su versión francesa.

24 En cuanto a la imagen de los jesuitas en Alemania, decía Heinz Schilling: «En torno a 1600, "jesuita" —que aun hoy tiene en Alemania un matiz negativo en el sentido de taimado, desleal, que justifica los medios con el fin— y "español" significaban prácticamente lo mismo para muchos protestantes» (Schilling 2002: 55).

> nemblich nennen/ und *Catholicißimi* gerümbt sein wöllen/ ja des gantzen Antichristischen/ vom Teuffel gestifften Babstumbs/erdichte/ geferbte/ Phariseische und verdampte scheinheiligkeit seye.[25]

Junto a estas dos traducciones, la edición que sin duda mayor repercusión y difusión tuvo en Alemania fue la que Theodor de Bry incluyó en su serie de relatos de viajes a las Indias («Sammlung von Reisen in das westliche Indien und das östliche Indien»), de la cual la obra de Benzoni ocupa los libros 4 a 6 (aparecidos entre 1594 y 1597[26]). La edición de De Bry utiliza el texto de Höniger e incluye el prólogo de Chauveton que había traducido Scherdinger, lo cual nos indica que en la imprenta de De Bry en Frankfurt se conocían las dos versiones que antes hemos mencionado. Este prólogo, de nuevo una diatriba contra los españoles, establece paralelismos entre Maquiavelo y las (malas) artes de los españoles en las Indias. Sin embargo, lo más interesante de esta nueva edición es que incluye un prólogo al lector del mismo De Bry y numerosos grabados de este ilustrador (en la segunda parte de los tomos 5 y 6). Aunque tradicionalmente se tiene la imagen de De Bry como principal difusor de la Leyenda Negra española en los territorios alemanes, no es menos cierto que en su prólogo exculpa a la nación entera de las culpas de unos cuantos y deja una reflexión interesante sobre la crueldad no solo de los españoles, sino del resto de las naciones:

> Derwegen wir nit so schnell lauffend sey sollen die Spanier zuschelten/ sonder uns zuvor selbs wol prüfen/ ob wir besser seyen/weder sie/ denn ich viel unter den Spaniern kenne/ Gottsförtige und fromme Männer/ nit weniger als in einiger andern Nation/ welches ich ohn jemands Nachtheil wil gemeldt haben. So die Spanier etwan in India grewlich/grausamlich/

25 «Para que el hombre común (si supiera leer) pueda ver en estas historias como en un espejo cuáles son los delicados frutos y virtudes cristianas de la Iglesia romana y sus colaboradores, los cuales en estos tiempos se denominan a sí mismos con el bello y encantador nombre de católicos y quieren ser alabados como *Catholicissimi*, mas no son más que hipocresía maldita, farisea, imaginada y modelada por el Papado, del todo anticristiano y fundado por el diablo» (traducción propia).

26 Además de en versión alemana, todas las obras que componen la colección «Sammlung von Reisen in das westliche Indien und das östliche Indien» —27 libros aparecidos entre 1590 y 1630, editados por de Bry y sus hijos— se publicaron en versión latina: «Collectiones peregrinatorum in Indiam Orientalem et Indiam Occidentalem». El primero de todos ellos, además en inglés y en francés. Una recopilación de los grabados de De Bry para las obras relacionadas con las Indias occidentales puede verse en De Bry (2010).

> rauberisch und unbillicher weiß gehandelt haben/ das muß man nit der Nation zu rechen/ sonder der Licenß so den Kriegleuten ubersehen unn nachgelassen wirt/ welche bey andern Nationen ja so wild und ungezähm gefunden wirt. Denn wer weiß nit/ wie grewlich gehandelt haben/ und noch täglich handeln die Franzosen/ Teutschen/ Waalen und andere beynah in allen Zügen und Kriegen? Wer wolte aber so ein ungerechter Urtheiler seyn/ und solchs einer ganzen Nation zumessen?[27]

A la vista del prólogo de De Bry, coincidimos con Patricia Gravatt cuando afirma que, en último término, De Bry no pretendía atacar directamente a los españoles como nación por los desmanes ocurridos en América ni fomentar una Leyenda Negra,[28] sino advertir de la avaricia y crueldad originadas durante la conquista, algo que no sería más que un aviso moral a todas las naciones (véase Gravatt 2007: 241 ss.). No obstante, y quizá sin pretenderlo, De Bry fija visualmente una imagen estereotipada del español cruel y sanguinario. De su prólogo nadie se acuerda; sí, en cambio, de sus ilustraciones.

Bartolomé de Las Casas

Y hablando de De Bry, más que las ilustraciones de su edición de Benzoni, lo que se recuerda de él y lo que ha quedado grabado a fuego en el imaginario europeo son sus láminas para la traducción alemana de la *Brevísima* del padre Las Casas. Pese a haber aparecido

---

27 «Por ello no debemos censurar de forma precipitada a los españoles, sino examinarnos primero a nosotros mismos para observar si somos mejores que ellos, pues conozco a muchos españoles, hombres no menos temerosos de Dios y piadosos que los de otras naciones, lo cual quiero afirmar sin perjuicio de otros. Así como sé bien que los españoles se han comportado en Indias de manera atroz, cruel, rapaz e injusta, ello no ha de atribuirse a la nación, sino que ha de imputarse a las licencias que se permiten a los soldados, las cuales en otras naciones también se encuentran así de salvajes e irrefrenables. Pues ¿quién sabe con qué atrocidad han actuado y aún siguen actuando los franceses, alemanes, italianos y otros en prácticamente todas las campañas y guerras? ¿Quién querría ser un juez tan injusto y culpar de algo así a toda una nación?» (traducción propia).

28 A semejantes conclusiones llega también Fermín del Pino (2005) al analizar la edición de la *Historia indiana* de José de Acosta, incluida en la serie de relatos de viajes a las Indias que hemos ya mencionado. Decía Del Pino que "el grabador flamenco De Bry no fuerza los textos españoles ni les añade un significado nuevo o falso, contra lo que se dice, tal vez, demasiado frecuentemente" (Del Pino 2005: 22).

en Sevilla en 1552,[29] no fue sino hasta 1597[30] cuando apareció por primera vez en alemán esta relación de las crueldades cometidas por los españoles en América. Se trata de una edición sin grabados, tras la que dos años más tarde aparecerá póstumamente (De Bry padre muere en 1598) una nueva edición con la famosa colección de 17 grabados, que se publicaron ese mismo año también por separado[31] y que habían aparecido un año antes en la versión latina publicada también por el taller de De Bry.[32]

El traductor, cuyo nombre desconocemos, afirma en la portada ser un amante de la patria que traduce la obra para aviso y ejemplo de los lectores alemanes: «durch einen Liebhaber deß Vatterlands zur Warnung und Beyspiel ubergesetzt».

Decíamos al comienzo que solo hemos encontrado un trabajo dedicado especialmente a las traducciones de las obras clave de la Leyenda Negra en lo relativo a Alemania. En este trabajo se analizaba someramente la versión y el autor decía lo siguiente:

> El llamativo y sustancioso cambio de título, el texto introductorio 'An den Leser', la transformación sistemática del término *cristiano* en *Hispanier* y los —sin embargo, leves y poco relevantes— añadidos al texto original de la *Brevísima* culminan en una serie de anexos de otros textos lascasianos que amplían la obra en casi un 50% (López de Abiada 2004: 239).

Y pocas páginas después decía: «Por si fuera poco, el traductor alemán de la *Brevísima* —que, a juzgar por su modo de argumentar en el texto mencionado ('An den Leser'), era probablemente pastor protestante— parecía conocer bien el *Sendbrief vom Dometschen* (1530) de Lutero» (López de Abiada 2004: 241). Pese a que otorga-

---

29 *Brevissima relación de la destruycion de las Indias: colegida por el Obispo don fray Bartolome de las Casas o Casaus, de la orden de Santo Domingo*, Sevilla, año 1552.

30 *Newe Welt. Wahrhafftige Anzeigung/ Der Hispanier grewlichen/ abschewlichen und unmenschlichen Tyranney/ von ihnen in den Indianischen Ländern/ so gegen Nidergang der Sonne gelegen/ und die newe Welt genennet wird/ begangen (…) Jetzt aber erst ins Hochteutsch/ durch einen Liebhaber des Vatterlands/ umb ebenmässiger ursachen willen/ ubergesetzt*, Frankfurt am Main, De Bry, 1597.

31 *Kurtze Erklärung Der Fürnembsten Thaten, so durch die Spanier beschehen in etlichen Orten der neuwen Welt. So in den folgenden Kupfferstücken, schön, zierlich vnd künstlich derselben bey jeder Historien, jetzt ins Teutsch dar gegeben werden*, Frankfurt am Main, De Bry, 1599.

32 *Narratio regionum indicarum per Hispanos quosdam devastatarum verissima (…). Francofurti, Sumptibus Theodori de Bry, & Ioannis Saurii typis. Anno MDXCVII.* Esta edición latina incluye un prólogo de los hijos de De Bry, Johann Theodor y Johann Israel, que desaparece en la edición alemana del año siguiente.

mos cierta valía al trabajo, hemos de matizar algunas de las afirmaciones del autor. Parece este desconocer que la traducción al alemán no se realiza directamente del español. En realidad se trata de una retraducción de la versión francesa aparecida en 1579 (la primera traducción había sido realizada un año antes al neerlandés) y firmada por Jacques de Miggrode,[33] quien afirmaba en la portada haber realizado la traducción para ejemplo y aviso de las 17 provincias de los Países Bajos y que utilizaba su prólogo para cargar las tintas contra los conquistadores españoles. Si lo hubiera sabido, habría descubierto que el cambio de cristianos por *Hispanier* se da ya en la versión francesa. Y no solo eso: la versión alemana sigue a pies juntillas a la francesa incluso en sus errores, por ejemplo, cuando al final del capítulo «De la isla de Cuba», donde el padre Las Casas dice que murieron de hambre «más de siete mil niños» y el francés traduce, en cambio, «six mille enfans», lo cual traduce el alemán también erróneamente como «sechs tausend junge Kinder».

Solo en un punto la versión alemana se aparta de la francesa, en un punto clave que nos da una idea de lo tendencioso de la versión. En el capítulo «Del reino de Venezuela», el padre Las Casas narra cómo los Welser, mercaderes alemanes, entraron en la carrera conquistadora de América por Venezuela con privilegio real. Y dice Las Casas:

> dio y concedió un gran reino, mucho mayor que toda España, que es el de Venezuela, con la gobernación y jurisdicción total, a los mercaderes de Alemania, con cierta capitulación y concierto o asiento que con ellos se hizo. Estos, entrados con trescientos hombres o más en aquellas tierras (...) Entraron en ellas, más pienso sin comparación cruelmente que ningunos de los otros tiranos que hemos dicho (Las Casas 1999: 145).

La versión francesa se ajusta al original lascasiano. Y sin embargo, la alemana introduce dos pequeños detalles: «Wie solche in diß Land mit 300. *Spanischem* Kriegsvolck oder mehr (...) Es haben sich aber *diese Deutschen* ärger als alle vorige Tyrannen erzeigt».[34] Por un lado añade al sustantivo hombres el adjetivo de «españoles», para dejar claro quiénes son aquí los verdaderos conquistadores y, por otro, al afirmar que «estos alemanes» fueron tanto más crueles que todos los tiranos anteriores, suponemos que con «estos alemanes» quiere

33 Quizás el hecho de que desde 1579 aparecieran varias ediciones de esta traducción en francés y que se repartieran por toda Europa fuera una de las razones por las que se tardó tanto en realizar una traducción en lengua alemana.

34 El subrayado es nuestro.

diferenciar entre dos tipos de alemanes, los protestantes y los católicos, siendo estos los crueles. En cuanto a que la soldadesca estuviera compuesta de españoles, no mentía seguramente el traductor alemán, pues los enviados alemanes salieron desde Sevilla y la mayor parte de las tropas eran españolas.

Pero más clara queda la tendenciosidad de la versión alemana en otro pasaje. Dice el padre Las Casas refiriéndose a Ambrosius Alfinger, el primer gobernador alemán de Venezuela: «Mandó el tirano alemán gobernador (y también, a lo que creemos, hereje, porque no oía misa ni la dejaba de oír a muchos, con otros indicios de luterano que se le conocieron) que prendiesen a todos los indios con sus mujeres e hijos...» (Las Casas 1999: 147). El francés, como siempre, se ciñe a lo afirmado en el original, mientras que el alemán hace desaparecer todo indicio de luteranismo en este tirano: «Der Gubernator und deutsche Tyrann befahl daß man alle Indianer (...)».[35] No sería más que una curiosidad si no fuera porque con ello, de forma obvia, manipula la lectura y borra toda posible mancilla del protestantismo.

Por lo tanto, no podemos estar de acuerdo completamente con López de Abiada cuando afirma que «las falsificaciones deliberadas del texto de la *Brevísima* propiamente dicho son escasas y poco relevantes» (López de Abiada 2004: 241). Escasas quizá, pero poco relevantes no, pues con los ejemplos que acabamos de ver se manipula claramente la opinión de Las Casas en un pasaje que podría manchar, aunque fuera muy poco, la imagen del luteranismo. En cuanto a las malas artes de los españoles, no hacía falta falsificar en nada el texto original, que ya era lo suficientemente claro de por sí.

Guillermo de Orange y Antonio Pérez

Visto lo visto hasta ahora, notamos la ausencia de dos de los textos que nunca faltan en toda relación de las obras capitales de la Leyenda Negra: la *Apología* de Guillermo de Orange y las *Relaciones* de Antonio Pérez. No hubo traducciones al alemán de estas dos obras, o al menos no las hubo durante el siglo xvi.

35 Curiosamente, esta referencia no desaparece en la versión al latín que el mismo De Bry edita en 1598.

En lo que respecta a Guillermo de Orange, como decía Juderías en su obra:

> La *Apología* de Orange se difundió, pues, como era de esperar, por toda Europa. No había nación que no viese con gusto la difamación del rey de España y de los españoles, aunque no fuera más que inducidos por el miedo que inspiraba la política española, de suerte que si en Alemania los protestantes se recrearon con la lectura del *Manifiesto* y en Inglaterra lo estimaron en todo su valor, en Francia produjo satisfacción extraordinaria (Juderías 1967: 212-213).

Este *Manifiesto* contra el duque de Alba al que se refiere Juderías lo escribió el propio príncipe de Orange en alemán y lo publicó en su ciudad natal, Dillenburg, en 1568,[36] año de comienzo de la Guerra de los Ochenta años. En cuanto a la *Apología*, no se duda que fuese conocida en los territorios germanos, sobre todo en los de predominio protestante,[37] pero nunca se tradujo al alemán, contra lo que en ocasiones se afirma.[38] Quizás el hecho de que apareciera simultáneamente en francés, neerlandés y latín hiciera innecesaria una nueva versión al alemán, siendo comprensible para la mayor parte de los interesados en una de las anteriores lenguas.

De la obra de Antonio Pérez, por el contrario, no se tiene noticia de su posible difusión en Alemania, o al menos no en lengua alemana. Lo que sí sabemos es que no ha sido traducida todavía al alemán y que la primera mención que hemos encontrado al antiguo secretario de Felipe II se encuentra en una obra de apotegmas del escritor Georg Philipp Harsdörffer, su *Ars Apophthegmatica* (1655), en la que entre muchísimas más fuentes, se incluyen 63 aforismos de Pérez (aforismos 1.430 a 1.493).

---

36 *Bekentnus der durchleuchtigesten Hochgebornen Fürsten und Herren / Herren Wilhelm Prinz zu Oranien/ sampt andern jrer F.G. Mitverwandten Defension und Nothwehr wider des Duca de Alba Unchristliche unnd unerhörte verfolgung gegen alle Stendt der Niderlanden / Tyrannischer weise geübet*, 1568.

37 Que la *Apología* corrió por estos territorios lo afirma, entre otros, Maczkiewitz: «Ebenso wurde die *Apologie* wahrscheinlich auch in Deutschland vertrieben. Gestützt wird diese Annahme dadurch, daß Wilhelm bereits wenige Wochen nach Erscheinen des Originals am 20. Februar 1581 einige Exemplare an seinen Bruder übersandte» (Maczkiewitz 2007: 301).

38 A modo de ejemplo, decía Carmen Iglesias que «solo en 1581 se hicieron cinco ediciones en francés, dos en holandés y una en latín, alemán e inglés» (Iglesias 2008: 69), pero en los catálogos solo se encuentran para este año una edición en neerlandés, una en latín y una en francés.

Conclusiones

Al margen de teorías conspirativas, constatamos en el campo de las traducciones al alemán de las obras estudiadas que tanto la poética como la ideología dominantes marcan el quehacer de los traductores.

En lo que se refiere a la poética traductológica del siglo XVI alemán, hay que remontarse a Lutero y sus opiniones acerca de la traducción, plasmadas en su *Sendbrief vom Dolmetschen* (1530) y en *Summarien über die Psalmen und Ursachen des Dolmetschens* (1533), las cuales fijan una manera de traducir en que se da prioridad al sentido, libertad al traductor —piénsese en su liberalismo al introducir aquel «solo» cuando traduce que el hombre se salva solo por la fe— y cargan contra el literalismo para defender su versión de la Biblia. Esta libertad al traducir pregonada por Lutero queda patente con mayor claridad en la versión de la obra de Las Casas.

Por otro lado, más que en los textos traducidos, son los cambios en los títulos,[39] los grabados y sobre todo los prólogos los que marcan las tendencias de lectura, predisponiendo al lector y manipulando a priori así su opinión. La traducción se pone al servicio de la ideología dominante: la ideología impuesta por el mecenazgo protestante parece coincidir, por lo que podemos leer en los textos, con la de traductores y editores. Aunque se respeten —más o menos— los contenidos originales, las traducciones no son ni mucho menos inocentes. Como hemos observado, en los prólogos —y no hay entre nuestros ejemplos traducción sin acompañamiento de otro tipo de reescritura— los editores y los traductores protestantes alemanes se distancian del catolicismo en general, atribuyéndole rasgos de crueldad y tiranía personificados en los españoles. Se declaran además amantes de la patria (recuérdese la afirmación en la portada de la traducción de la *Brevísima*) y las traducciones se presentan como un aviso para el pueblo alemán de lo que los españoles han sido capaces de hacer en la conquista de las Indias (Las Casas y Benzoni) y en todo el orbe católico por medio de la Inquisición (González Montano), algo que podría sucederle a ellos en caso de caer en sus manos. No hay obra sin prólogo, y no hay prólogo sin invectiva contra los católicos españoles. Es en todo este tipo de reescrituras donde consideramos que se puede encontrar la «falsifica-

39 No hemos entrado en un análisis pormenorizado de la traducción de los títulos, pero un simple vistazo a estos basta para comprender las libertades de los traductores y la tendenciosidad en su proceder.

ción» o «manipulación» de los originales, de tal modo que sea cual fuere la intención del autor original, la obra se convierte en un arma contra los españoles.

Además, si bien algunos autores afirman que las fuentes primarias no relacionan las dos vertientes de la leyenda, la europea y la americana[40] —punto este que queda rebatido si se echa un vistazo, por ejemplo, a varias obras del profesor Benjamin Schmidt[41]—, mediante la traducción y las reescrituras anexas, dichas dos vertientes quedan también enlazadas. Matizamos con ello asimismo la afirmación de Arnoldsson, quien decía al hablar de la leyenda en su versión hispanoamericana que «no parece haber tenido la menor influencia sobre la variante alemana de la Leyenda Negra» (1960: 141).

El papel cumplido por la traducción, en definitiva, fue el de afianzar una imagen negativa de los españoles basada en textos reales a los que tanto editores como traductores como público otorgaban autoridad sin plantear en ningún momento que los originales pudieran no decir toda la verdad o haberla tergiversado. Esta imagen negativa no fue ni mucho menos creación exclusiva de las traducciones, sino que planeaba por tierras germanas desde hacía mucho tiempo a través de todo tipo de escritos propagandísticos, como se han encargado de demostrar varios autores,[42] o en obras de común lectura como las de Lutero.[43] En último término, las traducciones, al tratarse de obras de

40 Decía Miguel Molina Martínez en su obra sobre la Leyenda Negra: «La leyenda negra tiene una doble vertiente: la europea y la americana (...) Aunque puede resultar sorprendente, la vinculación entre una y otra no es tan directa como se suele afirmar. Ninguna de las fuentes en las que se basó la leyenda negra europea —González Montano, Guillermo de Orange o Antonio Pérez— hacían alusión al caso americano. Por el contrario, es también significativo que los autores directamente implicados en la difusión de la leyenda negra americana —Las Casas o Benzoni— omitan cualquier comentario sobre el papel de España en el escenario europeo» (Molina Martínez 1991: 14).

41 En su artículo de 1995, constataba Schmidt que la propaganda rebelde utilizó ya desde el principio de la revuelta contra los españoles en no pocas ocasiones los hechos acaecidos durante la Conquista de América cual advertencia dirigida a los flamencos de lo que les sucedería en caso de continuar bajo gobierno español: «Time and again, they [the Dutch] compared their situation *specifically* with that of the Amerindians. Insistingly and incessantly they juxtaposed the image of Spanish tyrannies perpertrated in the New World with those committed in the Netherlands» (Schmidt 1995: 170). Schmidt propone incluso hablar de una *Americanization of the Revolt* (Schmidt 1995: 169). Para profundizar en este asunto es de lectura obligatoria su obra de 2001.

42 Véanse, por ejemplo, Tiemann (1936), Briesemeister (1981 y 2004) o Arndt (1998).

43 Acerca de la opinión de Lutero sobre los españoles, véase, por ejemplo, Achermann (2004).

autores españoles (González Montano y Las Casas) o de autores que vivieron en primera persona los hechos acaecidos en las Indias (Benzoni), no hacen sino confirmar al lector alemán en sus prejuicios acerca de la crueldad, codicia y tiranía de los españoles.

Obras citadas

Achermann, Eric, «La "España" de Lutero. Observaciones sobre algunos pasajes de los *Coloquios de sobremesa*», en *Imágenes de España en culturas y literaturas europeas (siglos XVI-XVII)*, ed. de José Manuel López de Abiada y Augusta López Bernasocchi, Madrid, Verbum, 2004, pp. 63-74.

Arndt, Johannes, *Das Heilige Römische Reich und die Niederlande, 1566 bis 1648*, Köln, Böhlau Verlag, 1998.

Arnoldsson, Sverker, *La Leyenda Negra. Estudios sobre sus orígenes*, Göteborg, Acta Universitatis Gothoburgensis, 1960.

Briesemeister, Dietrich, «Die antispanischen Flugschriften in Deutschland zwischen 1580 und 1635», *Wolfenbütteler Beiträge* 4, 1981, pp. 147-190.

— «"La confusión española". La imagen de España en Alemania», en *Imágenes de España en culturas y literaturas europeas (siglos XVI-XVII)*, ed. de José Manuel López de Abiada y Augusta López Bernasocchi, Madrid, Editorial Verbum, 2004, pp. 93-126.

Burke, Peter y R. Po-Chia Hsia (eds.), *La traducción cultural en la Europa moderna*, Madrid, Akal, 2010.

De Bry, Theodor, *America 1590-1634; Amerika oder die Neue Welt; die «Entdeckung» eines Kontinents in 346 Kupferstichen*, ed. de Gereon Sievernich, Berlin, Verlag Casablanca, 1990.

Franck, Jakob, «Höniger, Nikolaus», en *Allgemeine Deutsche Biographie* 13, 1881, pp. 71-72.

Gravatt, Patricia, «Rereading Theodore de Bry's Black Legend», en *Rereading the Black Legend. The Discourses of Religions and Racial Difference in the Renaissance Empires*, ed. de Margaret R. Greer, Walter D. Mignolo y Maureen Quilligan, Chicago, The University of Chicago Press, 2007, pp. 225-243.

Hermans, Theo, *The Manipulation of Literature. Studies in Literary Translation*, London, Croom Helm, 1985.

Iglesias, Carmen, *No siempre lo peor es cierto. Estudios sobre Historia de España*, Barcelona, Círculo de Lectores, 2008.

Juderías, Julián, *La Leyenda Negra. Estudios acerca del concepto de España en el extranjero*, Madrid, Editora Nacional, 1967.

Kaufmann, Thomas, «Spangenberg, Cyriakus», *Neue Deutsche Biographie* 24, 2010, pp. 623-624.

Las Casas, Bartolomé de, *Brevísima relación de la destruición de las Indias*, ed. de Consuelo Varela, Madrid, Castalia, 1999.

Lefevere, André, «Why waste our time on rewrites? The trouble with interpretation and the role of rewriting in an alternative paradigm», en *The Manipulation of Literature. Studies in Literary Translation*, ed. de Theo Hermans, London, Croom Helm, 1985, pp. 215-243.

— *Translation, Rewriting and the Manipulation of Literary Fame*, London, Routledge, 1992.

López de Abiada, José Manuel, «La mirada del otro. Notas sobre la primera traducción alemana de la *Brevísima relación de la destrucción de las Indias*», en *Imágenes de España en culturas y literaturas europeas (siglos XVI-XVII)*, ed. de José Manuel López de Abiada y Augusta López Bernasocchi, Madrid, Verbum, 2004, pp. 235-244.

Maczkiewitz, Dirk, *Der niederländische Aufstand gegen Spanien (1568-1609)*, Münster, Waxmann Verlag, 2007.

Molina Martínez, Miguel, *La Leyenda Negra*, Madrid, Editorial Nerea, 1991.

Moya, Virgilio, *La selva de la traducción. Teorías traductológicas contemporáneas*, Madrid, Cátedra, 2004.

Pino Díaz, Fermín del, «Texto y dibujo. La *Historia indiana* del jesuita Acosta y sus versiones alemanas con dibujos», *Jahrbuch für Geschichte Lateinamerikas* 42, 1, 2005, pp. 1-31.

Reske, Christoph, *Die Buchdrucker des 16. und 17. Jahrhunderts im deutschen Sprachgebiet*, Wiesbaden, Harrasowitz Verlag, 2007.

Sánchez Jiménez, Antonio, «La Leyenda Negra: para un estado de la cuestión», en *España ante sus críticos: las claves de la Leyenda Negra*, ed. de Yolanda Rodríguez Pérez, Antonio Sánchez Jiménez y Harm den Boer (eds.), Madrid/Frankfurt a. M., Iberoamericana/Vervuert, 2015, pp. 23-44.

Schilling, Heinz, «Del Imperio común a la leyenda negra: la imagen de España en la Alemania del siglo XVI y comienzos del XVII», en *España y Alemania. Percepciones mutuas de cinco siglos de historia*, ed. de Miguel Ángel Vega Cernuda y Henning Wegener, Madrid, Editorial Complutense, 2002, pp. 37-62.

Schmidt, Benjamin, «Tyranny Abroad: The Dutch Revolt and the Invention of America», *De Zeventiende Eeuw: Cultuur in de Nederlanden in Interdisciplinair Perspectief*, 11, 2, 1995, pp. 161-174.

— *Innocence Abroad. The Dutch Imagination and the New World, 1570-1670*, Cambridge, Cambridge University Press, 2001.

Tiemann, Hermann, *Das spanische Schrifttum in Deutschland von der Renaissance bis zur Romantik*, Hamburg, Ibero-Amerikanisches Institut 1936.

La hispanofobia en el hispanismo: Ticknor, De Gayangos y De Vedia Entre la Leyenda Negra y el Siglo de Oro[1]

Julio Vélez Sainz
(Universidad Complutense de Madrid-ITEM)

Al Seminario «Ciencia y sociedad» y a doña Sofía, que escucharon estas palabras

En este trabajo planteo un análisis de uno de los textos fundacionales del hispanismo, en concreto, la *History of the Spanish Literature* del catedrático de Harvard George Ticknor (1849-1855, 3 vols.), una de las primeras historia de la literatura española académica, a partir de contrastarla con su traducción al español con el fin de entreverar las motivaciones de una y otra.[2] Fuertemente anclada en el espíritu del positivismo de la época, y por tanto muy documentada, la de Ticknor fue la mejor historia de la literatura española de su tiempo y, como tal, muy bien acogida en todo el mundo culto, de suerte que fue traducida a numerosas lenguas. La versión en español aporta, además, valiosas notas y añadidos de Pascual de Gayangos y Enrique de Vedia (Madrid, 1851-1857, 4 vols.). La *History* fue la primera que acometió seriamente el empeño de historiar en su integridad y con rigor la literatura espa-

1 Este trabajo forma parte de los resultados del proyecto TEAMAD-CM, H 2015/HUM-3366, 2016-2018, subvencionado por la Comunidad de Madrid.

2 Profesor de literatura española y francesa en la Universidad de Harvard. Hizo viajes de estudio a España y Europa en 1818 y entre 1835 y 1838, y acumuló una gran biblioteca de literatura clásica española que donó a la Biblioteca Pública de Boston. Fue amigo del historiador y también hispanista William H. Prescott (1796-1859), del bibliógrafo e hispanista Obadiah Rich (1783-1850) y del arabista Pascual de Gayangos; la Hispanic Society of America ha editado la correspondencia que sostuvo con este y con Prescott.

ñola, superando el intento anterior de Fiedrich Bouterwek, por lo que abrió camino a más ambiciosos intentos posteriores.[3]

Ticknor divide su obra en tres épocas: desde los orígenes hasta Carlos V, desde este hasta Felipe V, y desde la instauración borbónica hasta su momento. En esta última pasaríamos de «el siglo más glorioso» (Ticknor/De Gayangos II.1. p. 19) a «la pérdida o a lo menos el deterioro de los mejores rasgos del carácter nacional» (II.1 p. 21). Como vemos, el texto de Tickor está dispuesto etiológicamente, de modo que presenta a la España de su época como una derivación decadente de la imperial y esta misma con un efecto de *chiaroscuro* entre sus luces y sus sombras. Así, entre 1550 y 1650:

> Vemos a la Inquisición en el apogeo de su omnipotencia, y a un drama libre e inmoral en el pináculo de su inmortalidad; a Felipe II y sus dos sucesores gobernando a España con el más severo y suspicaz despotismo, mientas que Quevedo escribía sus graciosas y punzantes sátiras y Cervantes su agradable e ingenioso *Don Quijote*. La España en general, y principalmente *los discretos y agudos escritores que forman el siglo de oro de su literatura*, pudieron muy bien vivir alegres y satisfechos, por no comprender bien las trabas puestas al pensamiento, o porque no sintieron al pronto los efectos de la restricción moral que los encadenaba y reprimía (1852: p. 21 [II. Cap. 1]).[4]

La cita de Ticknor (traducida por De Gayangos) ejemplifica muchas de las constantes que se han vertido sobre el Barroco: (1) la om-

---

3 Varios críticos, M. F. Heisler (1947) y Anthony Close (1978) y, ya últimamente, Antonio Sánchez Jiménez (2007) y Gema Delicado Puerto (2008), han destacado la importancia de Ticknor en la historiografía literaria española. Close mantiene que la *History of Spanish Literature* de Ticknor es «the literary history which did most to introduce Spanish literature to the English-speaking world in the nineteenth century» (1978: 43). Según Close, Ticknor se inspiró en las modernas interpretaciones románticas de Friedrich Bouterwek (1801-1809, 1829, 1847) y de Simonde de Sismondi (1837). Por otra parte, Ticknor se dejó influir por las ideas más conservadoras de los principales críticos españoles de la época (1978: 43-44). Delicado Puerto ha analizado la inclusión de escritoras en esta *History* y la posterior historia de James Fitzmaurice-Kelly y concluye que en ambas «no solo se elimina del canon literario oficial a mujeres escritoras al no incluirlas, sino que, paradójicamente, también incluyéndolas y haciendo comentarios negativos a sus obras, por razones ajenas a lo estético en pos de lo ético, se produce una grave desescritura [en el canon] de todas estas autoras y de sus obras» (2008: 88). En 2010 salió en la Biblioteca Cervantes Virtual la *Historia de la literatura española. Primer período: desde sus orígenes hasta Carlos V* en traducción del francés por Juan Manuel Arias Fernández.

4 Citamos la traducción de De Gayangos de la edición de 1852 y el original de Ticknor de 1849.

nipotencia de la Inquisición, (2) un teatro de gran calidad, algo «libre e inmoral», (3) una «monarquía despótica», (4) un momento de genialidad artística ejemplificada en Quevedo y Cervantes y (5) una «restricción moral» que encadenaba y reprimía a la población. En palabras de Alberto Blecua: «el benemérito hispanista no podía considerar Siglo de Oro a una época en la que el despotismo de Felipe II y de sus sucesores y la omnipresencia de la Inquisición aherrojaban, bien que voluntariamente, a los españoles» (2004: 129). Ticknor presenta una cara interesante de lo que se ha venido en denominar el acercamiento «romántico» en cuanto insiste en que el pueblo español estaba encapsulado dentro de este vaivén entre el oro y la sombra. Ticknor mantiene que hay un estricto control social realizado desde la cultura. De hecho, la imagen 'Siglo de Oro' quedará contrapuntada por un nuevo cromatismo simbólico, un 'oscuro trabajo':

> This dark work was done earlier. Its foundations were laid deep and sure in the old Castilian character. It was the result of the excess and misdirection of that very Christian zeal which fought so fervently and gloriously against the intrusion of Mohammedanism into Europe (1849: 431 [II. Cap. I]).[5]

Para Ticknor, la cultura española es perfecto reflejo del espíritu del pueblo, de modo que lo dorado y lo oscurantista ejemplifican un proceso de atracción y repulsa. El exceso de celo del espíritu español tiene una vertiente positiva («gloriously», «fervently») y una negativa («excess», «misdirection») contrapuestas que son consecuencia del carácter nacional. En el ámbito sajón, las reseñas que se hicieron del libro destacaban precisamente este párrafo por encima del resto de la obra. Por ejemplo, en la recensión de la *Littel's Living Age* se puede leer tras el análisis de este párrafo que «Mr. Ticknor shows that the Inquisition did not cause the Spanish character, but, on the contrary, the Spanish character caused the Inquisition […] the Inquisition rests as a nightmare on Spanish Literature and History, Philosophy and the Noblest of Arts were rendered impossible» (1850: 406).[6] Ticknor cree en lo que los románticos definían como el *Volkgeist*, el espíritu del

5 La traducción no cambia prácticamente nada: «El mal venía de más lejos y había echado hondas raíces en el carácter nacional: el exceso mismo de aquel entusiasmo guerrero y celo cristiano que tan denodada y gloriosamente combatió contra la introducción del islamismo en Europa» (1852: 20).

6 El mismo párrafo se lee en la *Westminster Review* y en *The North American Review* (2013: 35).

pueblo y, además, creía que el etnotipo español estaba marcado por un carácter excesivo.[7]

Las fuentes que utiliza Ticknor para la composición de su obra también resaltan estos aspectos particularistas de España como fenómeno de estudio. La primera, *De la littérature du midi de l'Europe* de Jean C. L. Simonde de Sismondi, salió a la luz en París en 1814 con dos volúmenes dedicados a la literatura española, y fue traducida al español en 1841-1842 (Close 1978: 41). Sismondi destaca por difundir las ideas románticas que los principales filósofos alemanes del momento tenían sobre la literatura europea. Así, el francés comienza la parte de su obra dedicada a España precisamente reconociendo su deuda para con los críticos alemanes (1978: 62). En concreto, Sismondi cita explícitamente a varios críticos que debió de conocer Ticknor: Bouterwek, Dieze y los Schlegel (1978: 63). Inspirada por estos pensadores germánicos, la obra de Sismondi muestra un romanticismo de origen alemán en varios momentos decisivos. En la introducción a los tomos dedicados a España, el francés enfatiza el exotismo oriental de la literatura española, y su primitivo desprecio de las normas neoclásicas:

> Les littératures dont nous nous sommes déjà occupés [...] sont européennes: celle-ci est orientale. Son esprit, sa pompe, le but qu'elle se propose, appartiennent à une autre sphère d'idées, a un autre monde. Il faut y être entré complètement avant de prétendre la juger; et rien ne serait plus injuste que de mesurer avec nos poétiques, que les Espagnols ne connaissent pas ou n'estiment pas, des ouvrages composés selon un système absolument différent du nôtre (1837: 63).

Sismondi estudia el hecho literario español atraído precisamente por su otredad dentro de Europa, por un orientalismo que es parte del *Volkgeist* español y el cual identifica constantemente en la literatura nacional. Tal espíritu del pueblo, junto al espíritu propio del tiempo (*Zeitgeist*) que les tocó vivir, individualiza a los genios españoles y caracteriza su literatura como una creación particular.[8]

---

7 Podemos citar a Agustín Durán, quien ya en 1789 mantiene que «el teatro en cada país [es] la expresión ideal del modo de ver, sentir, juzgar, y existir de sus habitantes […] lo que llamamos espíritu nacional» (Durán 1973: 7, 20).

8 Sismondi hace convivir esta individualidad y localismo típicos de los románticos con una pretensión universalista que le permite apropiarse los mejores productos de la literatura española para una causa «universal». Así, al mencionar a los grandes escritores del siglo XVII, como Cervantes, Lope y Calderón, señala que su «gloire appartient à toutes les nations» (1837: 201). Posteriormente, al referirse específicamente a Cervantes, Sismondi vuelve a extraer al autor del *Quijote* de su contexto

De especial interés para el análisis de la obra de Ticknor son sus fuentes alemanas.[9] El cantabrigense estudió lengua alemana en Gotinga donde entró en contacto directo con las ideas de los críticos literarios románticos. Allí daba clases el autor de una de las primeras historias literarias del Romanticismo —la *Geschichte der Poesie und Beredsamkeit*—, el citado Friedrich Bouterwek (Williams 1968: 49). Además, la prestigiosa universidad alemana vivía un ambiente general muy favorable a las literaturas en lengua romance: «En Göttingen vivieron los Schlegel: era fácil imaginar el entusiasmo de Ticknor por la literatura española derivado del ambiente de Göttingen» (Meregalli 1989: 413). Quizá en esos momentos leyó el ensayo del historiador alemán coetáneo Victor Aimé Huber, *Ueber spanische Nationalität*, que conoce y cita ampliamente en su *History.* Para este el sentido católico castellano nacional conforma la realidad española. El elemento más visible de este proceso de control nacional es la Inquisición, consecuencia inevitable del carácter nacional español: «So viel ist gewiss. Die Inquisition war eine, im besten Sinne, volksthümliche; —eine Massregel im Sinne schkathollisch castilisscher nationalität [*sic*]» (1852: 18).[10] Se trata precisamente de uno de los principales caballos de batalla del conjunto de textos que posteriormente se recogerían bajo el membrete de «Leyenda Negra». Para Huber, la Inquisición era una institución popular en cuanto instrumento de control ('medida de seguridad') que tiene un sentido católico castellano («castilisscher») y nacional. Como seguidor del Romanticismo alemán, el autor mantiene que existe una suerte de *homo hispanicus* que llega a sus días. Un caso de estudio probará su aseveración de la tendencia inquisitorial española. En pleno reinado de Isabel II (1833-1868), incluso habiéndose acabado ya la Segunda Guerra Carlista (1846-1849), el nacimiento de la infanta María Isabel el 20 de diciembre de 1851, la que fuera condesa de Girgenti, casada con Cayetano de Borbón-Dos Sicilias, causó una innegable fricción social. Ante esto, Huber mantiene que

---

nacional: «Nous arrivons maintenant à un de ces hommes dont la célébrité n'est bornée para aucune langue, par aucun pays; de ces hommes dont le nom vivra autant que le monde, puisque ce n'est pas seulement aux savants, aux gents de goût, à un ordre quelconque de la société, mais à la masse entière de ceux qui peuvent lire, que sa réputation est confiée» (1837: 210-211). Estas frases se hacen eco de Bouterwek (1847: 253).

9 Ticknor partió para Liverpool el 16 de abril de 1815 (Long 1935: 9), y llegó a Alemania a finales del mismo año, permaneciendo un total de veinte meses en Göttingen. En esa universidad Ticknor se dedicó intensivamente a la lectura y a las lenguas modernas (Long 1935: 14; Penney 1927: xxii).

10 Respetamos la ortografía original.

> Ich möchte hinweisen auf die Ausbrüche unverwüstlicher Treue, die noch in diesen Tagen die Geburt einer Thronerbin, dann die Gefahr und Bewahrung der Königlichen Mutter hervorgerufen hat. Und das will nach solchen Erfahrungen, wie Spanien sie gemacht hat, viel sagen! Auch hier aber der Nachhall des welthistorischen Tons, den jene große Periode in dieser Nationalität angeschlagen! Endlich aber, wer bei den Spanischen Zuständen jener Zeit — ja bis zum Anfang der Periode des büreaukratischen und constitutionellen Despotismus in Spanien an nichts denkt als an Inquisition und Absolutismus, der vergißt eine andere Seite der Sache ganz [*sic*] (1852: 18).

Huber advierte sobre la problemática social de la España de la época con el nacimiento de una heredera de la corona, que ha causado el peligro y preservación de la Reina Madre, lo que recuerda la situación histórica de los españoles. Para el crítico, las condiciones del despotismo burocrático y constitucional derivan de la Inquisición y el absolutismo y forman parte de los rasgos nacionales del etnotipo español. El celo excesivo formará parte de la experiencia vital de los españoles, de la «morada vital» que diría Américo Castro de cada uno de ellos. En términos esencialistas, basta una situación de crisis como el nacimiento de una heredera para que aflore el extremismo innato del pueblo.[11] No estamos lejos de la tesis de la «extremosidad ingénita» que Ramón Menéndez Pidal diera como característica del español en su ensayo-reseña sobre el libro de Fidelino de Sousa Figueiredo, *As duas Espanhas*, uno de tantos comienzos de la diatriba homónima. Ticknor está en lo esencial de acuerdo con Huber, lo cita en sus párrafos más críticos y mantiene que está «not without foundation in truth» (1849: 431, n. 16 [II.1]).

Como vemos, el tratamiento que le otorga Huber (y Ticknor por derivación) al sentido de la nacionalidad española presenta los rasgos típicos de lo que, a partir de Emilia Pardo Bazán y Julián Juderías sería denominado como «Leyenda Negra», sobre todo en la corriente que tiene que ver con la conformación religiosa de las naciones en el siglo XIX. Como aclara el muy reciente libro de Yolanda Rodríguez Pérez, Antonio Sánchez Jiménez y Harm den Boer (2015) la Leyenda Negra es un proceso historiográfico muy complejo y heterogéneo que muy difícilmente se puede atribuir a una conspiración antiespañola y que tiene rasgos raciales, religiosos y panlatinos.[12] Una de las corrientes más fruc-

11 La morada vital «Puede designar el hecho de vivir ante un cierto horizonte de posibilidades y obstáculos (íntimos y exteriores)» (1965: 109-10). Este es el elemento objetivo, la situación concreta de ocupar un espacio humano.

12 En esto son clave los trabajos de Barbara Fuchs (2009) y de Eric Griffin (2002,

tíferas de estudio de este complejo proceso de construcción nacional tuvo lugar en el siglo XIX a partir de una animadversión a lo latino y lo católico. Joseph Perez señala que en la época de Simonde de Sismondi, Huber y Ticknor dicho ensañamiento va más allá de España misma y de sus tratos coloniales (2009: 135). Jesús Villanueva mantiene con acierto que la Leyenda Negra ha de estudiarse dentro del marco de las dos Españas y del discurso político nacional (2011); no parecería, en mi opinión, baladí extenderlo al mundo del hispanismo tal y como expone Ricardo García Cárcel (2013: 73). Por sus propios condicionantes profesionales, en el campo del hispanismo necesariamente se entabla, a veces consciente y otras inconscientemente, esta batalla. En cierto sentido, los trabajos de Sismondi, Ticknor y Huber confluyen en el discurso de la Leyenda Negra en cuanto definen España como un país naturalmente tendente a la cerrazón, cuando no a la crueldad, aspecto presente en la percepción de nuestro país durante el siglo XIX en los ámbitos sociales francés, alemán y estadounidense. Los autores extranjeros románticos que se acercan al Siglo de Oro presentan una cierta fascinación por un país capaz de presentar el culmen en terrenos artísticos, pictóricos y literarios, mientras que su celo le hace encerrarse en sí mismo.

La batalla con la otredad atávica que representaba España para Tickor queda a las claras en sus memorias. Durante su estancia alemana, Ticknor fue nombrado en 1816 «Smith Professor in French and Spanish Languages» en la Universidad de Harvard (1909: I.117). Este cargo le hizo alterar sus planes de realizar un clásico *grand tour* pedagógico por Europa: aunque inicialmente quiso visitar solamente Francia, Italia, Grecia e Inglaterra, Ticknor se convenció de que «If I am to be a professor in this literature, I must go to Spain» (1909: I.117). Llegó a Barcelona desde Italia y el sur de Francia en mayo de 1818.

En su viaje Ticknor destaca, al igual que otros románticos que visitaron España a comienzos del siglo XIX, el atraso y estado preindustrial del país, lo que resaltaba precisamente su idealismo y pureza. En palabras de Ticknor: «when you have crossed the Pyrenees, you have not only passed from one country and climate to another, but you have gone back a couple of centuries in your chronology, and find the people still in that kind of poetic existence which we have not only long since lost, but which we have long since ceased to credit on the reports of our ancestors» (1909: I.188). Nos encontramos con lo que

2009) sobre el paso del *ethos* al *ethnos* en la construcción de la propaganda antiespañola. El mejor *status quæstionis* lo realiza Antonio Sánchez Jiménez en el citado libro (2015: 23-44).

Griffin denominaría el paso del *ethos* al *ethnos*, del juicio moral pasamos al ontológico e identitario (lo que es obvio en el eco de la doctrina pseudoaristotélica por la que la raza viene dada por el clima). El investigador novocastelense Antonio Sánchez Jiménez ha demostrado en su trabajo sobre la posición de Cervantes y el *Quijote* en la *History of Spanish Literature* cómo la particular visión del hecho literario hispánico de Ticknor está influido por su experiencia personal: «su *History of Spanish Literature* refleja en algunos pasajes esta interpretación romántica del pueblo español» (2007: 118). El hispanista norteamericano, en claro correlato con su tiempo, cree y acepta el etnotipo que de la personalidad histórica de España se tenía como un país atrasado y caduco que guarda su encanto precisamente en su alteridad. Por citar el famoso adagio, en su mente Europa comienza en los Pirineos y esto afecta a la tipo humano que estudia a partir de su literatura.

En realidad, y esto es, creo, muy significativo, el término Siglo de Oro no aparece en la versión inglesa de la *History of the Spanish Literature* de Ticknor, sino en la traducción de Enrique de Vedia y Pascual de Gayangos. Ticknor dice que entonces actuaron «the men of genius who illustrated its best days» (1849: 432 [II.1.]), lo que para los traductores se convierte en «los discretos y agudos escritores que forman el siglo de oro de su literatura». Aunque esté implícita en Ticknor, los traductores explicitan la referencia al mito de la Edad de Oro. El apelativo «Siglo de Oro» se debe, pues, a la traducción. De Gayangos en sus notas a la *History* insiste en que el periodo debe ser considerado áureo: «verificose en el siglo XVI, propiamente llamado el Siglo de Oro de nuestra literatura, una verdadera revolución en la lengua» (1852: 367 [III]). De Gayangos y De Vedia procuran destacar lo dorado del momento en una reacción nacionalista ante que el catedrático de Harvard destacara los aspectos más deslucidos del periodo.

Si el *leyendanegrismo*, aun sin inflexión ni definición fija, campea en los autores que primero se acercan a la disección y estudio de lo español, De Gayangos y De Vedia prefieren utilizar un marbete, la Edad o Siglo de Oro, que, para el momento de composición de la *History of Spanish Literature* tenía amplias resonancias entre los historiadores patrios, sobre todo del Neoclasicismo y, de manera que creo muy significativa, entre los eruditos tradicionalistas. Dentro de una tradición historiográfica marcada por el humanismo neoclásico, Pedro Rodríguez de Campomanes y Pérez, primer conde de Campomanes, utiliza el marchamo en un escrito de juventud de 1748 recogido por Pedro Álvarez de Miranda para referirse al XVI: «se puede decir, en una palabra, que a la sazón se

hallaba España en el Siglo de Oro de las letras, y superior en ellas a los demás reinos de Europa» (cit. en López 1995: 156).[13] En un anónimo discurso de unos padres jesuitas encontramos un uso parecido: «El siglo XVI fue el Siglo de Oro de la Literatura de España, por haver tenido los hombres más doctos y eruditos en toda especie de erudición», tras lo que se listan sus autores: Luis Vives, el Pinciano, Vergara, Gonzalo Correa, Simón de Abril, Nebrija, el Brocense, Antonio Agustín, Victoria, Soto, Cano, entre otros (1974: 25). En 1754 el marqués de Valdeflores lo usó para definir la poesía del XVI en sus *Orígenes de la poesía castellana* al dividir la poesía española en cuatro etapas de las que la más brillante correspondería al Siglo de Oro, Capmany extiende el concepto desde la época de los Reyes Católicos al final de Felipe II: «Baxo de cualquier aspecto que contemplemos el siglo XVI, no podemos negarle el renombre que justamente mereció de siglo de oro» (cit. en Blecua 2004: 125). Como nos recuerda Blecua, a fines del XVIII «el término siglo de oro se identifica generalmente con el XVI, época en la que se lleva a cabo la restauración de las letras» (2004: 124). Significativamente, a lo largo del XIX se establece un proceso por el que se termina de consagrar el término «Siglo de Oro» como apelativo para la cultura del Barroco. Un buen ejemplo pueden ser las siguientes declaraciones de José Joaquín de Mora, quien une lo caballeresco y el siglo: «El espíritu de caballería dio sin duda fomento al entusiasmo de las composiciones de aquel Siglo, que justamente se llama de Oro para nuestra poesía» (Pitollet 1909: 130). También Juan Eugenio Hartzenbusch exclama que el XVII es «nuestro Siglo de Oro», del que su mayor representante es Calderón (1851: vi).[14] Alcalá Galiano, en 1834, mantiene: «la práctica de los autores españoles durante la última parte del siglo XVI y la primera del XVII (periodo denominado enfáticamente la Edad de Oro de España), consistió en imitar con toda fidelidad a los antiguos escritores romanos y a los italianos modernos» (Alcalá Galiano 1969: 24). El término está com-

13 Para la historiografía tradicionalista, véanse el volumen de Pérez-Magallón (2010) y García Aguilar (2013).

14 Ni las voces más discordantes al respecto de la calidad de la poesía dudan en utilizar el marbete «Siglo de Oro» para referirse al momento. Manuel José Quintana en su reseña crítica de la traducción de José Luis Munarriz de las *Lecciones* de Hugo Blair se hace eco y apoya la opinión del mismo sobre el Siglo de Oro: «El traductor de Blair ha hecho un servicio a nuestras letras, manifestando sin rebozo alguno que en estas minas hay mucha escoria mezclada con el oro» (1805: 356). El duque de Rivas, en su «Prólogo» a *El moro expósito* (1834), mantiene que «nuestro llamado Siglo de Oro no [es] tan exento de faltas ni de gusto tan acrisolado como suponen varios modernos, sus admiradores» (Navas Ruiz 1971: 114).

pletamente instalado a fines del XIX. Por ejemplo, Marcelino Menéndez Pelayo directamente titula su lección sobre el XVI «Edad de Oro» en su «Programa de literatura española» (1941: 41).[15]

Como vemos, a lo largo del Setecientos y del Ochocientos se extiende el marchamo de calidad áurea al XVII. Asimismo, muchos (no todos) de los nombres que aparecen en esta breve reseña del marbete se relacionan desde Hartzenbusch a Menéndez Pelayo con la mentalidad tradicionalista. En este sentido resulta esclarecedor el intento de De Gayangos y De Vedia de dorar el periodo literario en su traducción del libro de Ticknor. Si el estadounidense recalcaba el «dark work» de la Inquisición, los españoles prefieren referirse al «siglo dorado». No sería descabellado ver en esta fricción una confrontación relacionada con la función de la Inquisición como un fenómeno puramente hispánico que trasluciría la contraposición entre protestantes y católicos en terrenos religiosos y entre mediterráneos, latinos y centroeuropeos en geopolíticos, sitos ambos en el contexto del auge de las naciones en el XIX. Posiblemente, De Gayangos y De Vedia estén también influidos por la decisión de la Real Academia Española de utilizar la autoridad de los autores de los XVI y XVII para fundamentar el vocabulario del español en su *Diccionario de Autoridades* (1726-1739), de modo que el español pasaba por tener, por fin, un canon que lo equiparara con otros idiomas vernáculos y clásicos. Al igual que la Real Academia Española «Limpia, fija y da esplendor» a la lengua con la autoridad de los autores del XVI y del XVII,[16] De Gayangos y De Vedia simbólicamente pulen el periodo al definirlo bajo el marbete «siglo de oro» en una tra-

15 En la BAE algunos editores se hacen eco del término, en concreto, el anónimo editor de San Juan y Malón de Chaide «floreció San Juan de la Cruz en nuestro Siglo de Oro» (1948-50: xiv). Aureliano Fernández Guerra lo hace corresponder con el XVI (1852: xxxi)

16 En el prólogo se lee: «Las citas de los Autores para comprobación de las voces, en unas se ponen para autoridad, y en otras para exemplo, como las voces que no están en uso, y el olvído las ha desterrado de la Léngua, de calidád que se haría extraño y reparable el que hablasse en voces Castellanas antíguas, que yá no se practican; pero aunque la Académia (como se ha dicho) ha elegido los Autóres que la han parecido haver tratado la Léngua con mayor gallardía y elegáncia, no por esta razón se dexan de citar otros, para comprobar la naturaleza de la voz, porque se halla en Autór nacionál, sin que en estas voces sea su intento calificar la autoridád por precissión del uso, sino por afianzar la voz: y en los Autóres que la Académia ha elegido para *comprobar* las voces por castízas y elegantes, se ponen las citas, [i.VI] sin graduación ni preferéncia entre sí, evitando hacer este juicio comparativo, siempre odioso: pues solo ha puesto el cuidado de citar los que usaron con la mayor propriedád la voz de que se habla» (11)

ducción que, a la postre, resultaría mucho más influyente y conocida que el original en inglés.

En resumen, la *History of Spanish Literature* y su traducción muestran el contraste entre la limpieza áurea de la cultura clásica española y la percepción del lado oscuro, en ocasiones orientalista y *leyenda-negrista*, que se tiene de la España del XIX. El hispanismo, como la romanística o la italianística, son campos de estudio definidos a partir del concepto de «nación» en el momento de eclosión de los etnotipos que darían en la conformación de constructos culturales y nacionales aplicados a sus habitantes. Como producto del estudio de una esencia («lo hispánico») durante la eclosión del Romanticismo alemán y sajón es inevitable que los primeros hispanistas caigan en el esencialismo estereotípico. Y en este contacto, los códigos simbólicos del Siglo de Oro y de la Leyenda Negra sirven como contrapunto cromático a las definiciones nacionales que efectúan los estudiosos del hecho hispánico en un proceso de trabajo en el que, a la par que estudian una literatura nacional, la convierten en prueba (falaz por tautológica, pero prueba) que explica la identidad nacional española.

Obras citadas

Arellano, Ignacio, «El Siglo de Oro en el hispanismo español desde los años setenta», *Melanges de la Casa de Velázquez*, 31, 2, 1995, pp. 207-230.

Blecua, Alberto, «El concepto de Siglo de Oro», en *Historia literaria / Historia de la literatura*, ed. Leonardo Romero Tobar, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 2004, pp. 115-160.

Bouterwek, Friedrich, *Geschichte der Poesie und Beredsamkeit seit dem Ende des XIII Jahrhunderts*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1801-1809.

— *Historia de la literatura española*, trad. de José Gómez de la Cortina y Nicolás Hugalde y Mollinedo, Madrid, Eusebio Aguado, 1829.

— *History of Spanish Literature*, trad. de Thomasina Ross, London, David Bogue, 1847.

Castro, Américo, *La realidad histórica de España*, México, Porrúa, 1965.

Close, Anthony, *The Romantic Approach to Don Quixote. A Critical History of the Romantic Tradition in Quixote Criticism*, Cambridge, Cambridge University Press, 1978.

Delicado Puerto, Gemma, «Breve estudio sobre la influencia de la *History of Spanish Literature* de George Ticknor en manuales posteriores: aparición y desaparición de las mujeres en el canon literario», *Tejuelo*, 3, 2008, pp. 77-88

Díez de Revenga, Francisco Javier, «El concepto de Siglo de Oro en la encrucijada de dos épocas (1920-1936)», *Melanges de la Casa de Velázquez*, 31, 2, 1995, pp. 193-206.

Discurso crítico-político sobre el estado de literatura de España y los medios de mejorar las universidades y estudios del reyno, ed. de José E. García Melero, Madrid, M. Fundación Universitaria Española, Documentos del Archivo de Campomanes, 1974.

Durán, Agustín, *Discurso sobre el influjo que ha tenido la crítica moderna en la decadencia del Teatro Antiguo Español, y sobre el modo con que debe ser considerado para juzgar convenientemente de su mérito peculiar*, ed. de Donald Shaw, Exeter, University of Exeter Press, 1973.

Escritores del siglo xvi, Madrid, Biblioteca de Autores Españoles, 27, 1948-1950.

Fernández Guerra, Aureliano, *Obras de don Francisco de Quevedo y Villegas*, Madrid, Biblioteca de Autores Españoles, 23, 1852.

Fitzmaurice-Kelly, James, *Historia de la literatura española: desde los orígenes hasta el año 1900*, Madrid, La España Moderna, 1901.

Fuchs, Barbara, *Exotic Nation: Maurophilia and the Construction of Early Modern Spain*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2009.

García Aguilar, Ignacio, «La "poesía de hoy" en los *Orígenes* (1754) de Luis José Velázquez: periferia, heterodoxia y canon en los albores de la historiografía literaria», *Versants*, 60, 3, 2013, pp. 43-55.

García Cárcel, Ricardo, «Reflexiones sobre la leyenda negra», en *Las vecindades de las Monarquías Ibéricas*, ed. de José Javier Ruiz Ibáñez, Madrid, Red Columnaria, 2013, pp. 43-80.

Griffin, Eric, «From Ethos to Ethnos: Hispanizing "The Spaniard" in the Old World and the New», *The New Centennial Review*, 2, 2002, 69-119.

— *English Renaissance Drama and the Specter of Spain: Ethno-poetics and Empire*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2009.

Hartzenbusch, Juan Eugenio, *Comedias de don Pedro Calderón de la Barca*, ed. Juan Eugenio Hartzenbusch, Madrid, Rivadeneyra, 1851.

Heisler, M. F., «Cervantes in the United States», *Hispanic Review*, 15, 1947, pp. 409-35.

Huber, Victor Aimé, *Ueber spanische Nationalität und Kunst im 16. Und 17. Jahrhundert*, u.s.w., Berlin, 1852.

López, François, «La Ilustración: emergencia de "Siglo de Oro", gestación de "Humanismo" y "Renacimiento"», *Melanges de la Casa de Velázquez*, 31, 2, 1995, pp. 147-158.

Menéndez Pelayo, Marcelino, «Programa de literatura española», en *Estudios y discursos de crítica histórica y literaria*, vol. I, Santander, Aldus, 1941.

Menéndez Pidal, Ramón, «Las dos Españas», *Laminas del centenario*, Madrid, Ediciones Plataforma 2003, lámina 03.19.

Meregalli, Franco, «George Ticknor y España», en *Homenaje al profesor Antonio Vilanova*, ed. de Adolfo Sotelo Vázquez y Marta Cristina Carbonell, vol. 2, Barcelona, Universidad de Barcelona, 1989, pp. 413-426.

Navas Ruiz, Ricardo, *El romanticismo español. Documentos*, Salamanca, Anaya, 1971.

Perez, Joseph, *La Leyenda Negra*, trad. de Carlos Manzano, Madrid, Gadir, 2009.

Pérez-Magallón, Jesús, *Calderón. Icono cultural e identitario del conservadurismo político*, Madrid, Cátedra, 2010.

Pitollet, Camille, *La querelle caldéronienne de Johan Nikolas Böhl von Faber et José Joaquín de Mora reconstituée d'après les documents originaux*, Paris, F. Alcan, 1909.

Quevedo, Francisco de, *Obra poética*, 4 vols., ed. de José Manuel Blecua, Madrid, Castalia, 1971.

Quintana, Manuel José, «Literatura: Crítica: *Lecciones sobre la Retórica y las Bellas Letras*, por Hugo Blair, traducidas del Inglés, por Don Josef Luis Munarriz, segunda edición: quatro tomos en octavo», *Variedades de Ciencias, Literatura y Artes*, 5, 1805, pp. 345-365.

«Reseña de *A History of Spanish Literature* y *The Spanish Drama*», de G. H. Hewes, *Littell's Living Age*, 30, Boston, E. Little, 1851, s. p.

«Reseña de *A History of Spanish Literature*, *The North American Review*», 1850, [London: Forgotten Books, 2013], pp. 34-35.

Rodríguez Pérez, Yolanda, Antonio Sánchez Jiménez y Harm den Boer (eds.), *España ante sus críticos: las claves de la Leyenda Negra*, Madrid/Frankfurt a. M., Iberoamericana/Vervuert, 2015.

Rozas López, Juan Manuel, «Siglo de Oro. Historia de un concepto, la acuñación del término», en *Estudios sobre el Siglo de Oro: homenaje al profesor Francisco Yndurain*, Madrid, Editora Nacional, 1984, pp. 411-428.

Sánchez Jiménez, Antonio, «Don Quijote en Boston: el *Quijote* de George Ticknor», en *Cervantes and/on/in the New World*, ed. de Julio Vélez-Sainz y Nieves Romero Díaz, Newark, Juan de la Cuesta, 2007, pp. 115-138.

— «La Leyenda Negra: para un estado de la cuestión», en *España ante sus críticos: las claves de la Leyenda Negra*, ed. de Yolanda Rodríguez Pérez, Antonio Sánchez Jiménez y Harm den Boer, Madrid/Frankfurt a. M., Iberoamericana/Vervuert, 2015, pp. 23-44.

Simonde de Sismondi, Jean C. L., *De la littérature du midi de l'Europe*, vol. 2, Bruxelles, Dumond, 1837.

Sousa Figueiredo, Fidelino de, *As duas Espanhas*, Lisboa, Academia das Ciencias, 1932.

Ticknor, George, *Syllabus of a Course of Lectures on the History and Criticism of Spanish Literature*, Cambridge, Cambridge University Press, 1823.

— *Historia de la literatura española, por M.G. Ticknor, traducida al castellano, con adiciones y notas críticas*, trad. de Pascual de Gayangos y Enrique de Vedia, Madrid, M. Rivadeneyra, 1851-1856.

— *History of Spanish Literature*, Boston, Ticknor & Fields, 1864.

— *Life, Letters, and Journals of George Ticknor*, 2 vols., Boston, Houghton Mifflin, 1909.

— *George Ticknor Letters to Pascual de Gayangos*, ed. de Clara Louisa Penney, New York, The Hispanic Society of America, 1927.

— *History of Spanish Literature*, 3 vols., 1849, New York, Frederick Ungar, 1965.

— *Historia de la literatura española. Primer período: desde sus orígenes hasta Carlos V*, trad. de Juan Manuel Arias Fernández, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2010 [Paris, A. Durand, Libraire-Editeur, 1864], <http://www.cervantesvirtual.com/obra/historia-de-la-literatura-espanola-primer-periodo-desde-sus-origenes-hasta-carlos-v--0/>, fecha última visita: 15/12/15.

Villanueva, Jesús, *Leyenda Negra: Una polémica nacionalista en la España del siglo xx*, Madrid, Libros de la Catarata, 2011.

Williams, Stanley T., *The Spanish Background of American Literature. Vol 2*, Hamdem, Archon, 1968.

The Black Legend and the Golden Age Dramatic Canon

Barbara Fuchs
(University of California, Los Angeles, UCLA)

This essay examines how the canon of Hispanic Golden Age theater is constructed outside Spain, to consider, first, how it relates to Black Legend epiphenomena and, second, how it might be profitably expanded and diversified. I am interested not only in how our present-day canon came to be, but also in the critical and performance initiatives that might profitably change what otherwise seems like an unavoidable *fait accompli*. My premise is that the Black Legend impacts not only the content of specific works, but also the context in which they are received, particularly outside Spain. The discipline of literary criticism is not immune or impermeable to the Black Legend, and it behooves us as critics to identify the ideological contexts that mark the reception of Spanish literature in the *longue durée*. Just as Spain itself is tarred by the Black Legend, its literary production is understood according to the stereotypes and received wisdom that the legend fosters.

I. Black Legend Canons

> «I hate your Spanish honor ever since it spoyl'd our *English* Playes».
>
> Wildblood, in Dryden, *An Evening's Love* (5.1)

> «Anyone desirous of throwing light on the old English Drama should read extensively the less known works of the Spaniards».
>
> George Henry Lewes, *The Spanish Drama* (7)

In my work on the uses of Spain and Spanish literary materials in early modern England, I have identified the persistence and utility of belligerent attitudes towards Spain, even at the moments of greatest English fascination with Spanish sources. Thus for much of the early modern period and well into our own time, literary transmission is imagined in terms of forcible taking or even looting, as appropriation is lionized into national heroism. This is what in *The Poetics of Piracy* I termed the «Armada paradigm» of Anglo-Spanish literary relations (Fuchs 2013). At least in Anglo-American contexts, this paradigm was alive and well throughout the twentieth century, if not into the twenty-first. A classic example is one of the very influential early Norton anthologies of Elizabethan poetry, from 1942, which was entitled *The Golden Hind*. In the prologue, the editors explain the symbolism of their title, which refers to the ship on which Francis Drake carried out his circumnavigation of the globe, looting and plundering Spanish possessions along the way: «Our title, taken from the name of Drake's ship, seems to us an appropriate symbol of the riches the Elizabethans found in a new world and in the English language and of the spirit of freedom and defiance of tyranny which is the greatest link between their age and ours» (Lamson and Smith 1942). This kind of conflation between the riches of poetry, privateering, and a timeless English «defiance of tyranny» marks the Anglo-American stance towards Spanish cultural production across the centuries. The larger question I want to consider here is how this broader climate of an enduring Black Legend shapes the Hispanic theatrical canon, particularly in Anglo-American contexts.[1]

The long-term engagement of English letters with Spanish culture has been tinged with ambivalence at least since the Reformation. As Alexander Samson and others have shown, the fascination with Spanish letters paradoxically never waned, even at the times of greatest military and religious rivalry between England and Spain (Samson 2006, 2009; Darby and Samson 2009). Yet even as literary studies came into its own as a distinct discipline, it continued to reflect the Black Legend prejudices—and the imperial rivalries—that characterized the Elizabethan moment. While Shakespeare became canonized as a uniquely English author, a free spirit who might not conform to classical rules but who

1 The effects of the Black Legend are felt in performance as well as in scholarly contexts. Although she does not elaborate, Dawn L. Smith claims, in a survey of the very recent turn to productions of the *comedia* in England, «La comedia del Siglo de Oro fue una víctima más de la tristemente famosa Leyenda Negra nacida en el siglo XVI, que tanto deformó el punto de vista británico sobre España» (1992: 300).

found direct inspiration in English nature, Spanish theater was generally characterized as a much more problematic reflection of the Spanish character. In the case of Shakespeare, nature denoted the untarnished and pure landscape that the poet channeled; conversely, when describing Spanish traditions nature meant a human nature marked by the genealogical taint of otherness. Especially in a comparative framework, Spanish theater was considered an extension of Spanish national traits.

Already in the late seventeenth century, John Dryden, who made extensive use of Spanish materials in his own plays, wrote «the first important English criticism of Spanish drama» (Loftis 1973: 3) in his dialogue *Of Dramatick Poesie* (1668). The *comedia* was an uneasy fit for Dryden's neoclassicist preconceptions, especially when compared to the more recent French drama—one of the interlocutors decries the theater of Calderón for «being hurried from one thing to another» (Dryden 1668: 59). Nonetheless, Dryden favored the tragicomedy, and with it the long English tradition of turning to Spanish plots, from Fletcher until Dryden's own time. Yet in his own play *An Evening's Love, or, The Mock Astrologer* (based on Calderón's *El astrólogo fingido*), Dryden has a character voice his reservations about Spanish honor in the drama, which I reproduce in the first epigraph above. John Loftis argues that Wildblood's complaint is generalizable more broadly to the dramatists of the Restoration, «who treated the *pundonor* with casualness or contempt» (1973: 252). Loftis' own account of this dynamic—unsupported except for Wildblood's line—betrays the critic's prejudices as much as the writers': «Few of the better dramatists cared to approximate, without satirical comment, the Spanish gravity of manner and sensitivity to affront. Hence the paradox that the best renderings of Spanish plots, by Dryden and his younger contemporaries, are those most thoroughly anglicized…» (Loftis 1973: 253). Eliding the distance between Spaniards and their texts, Loftis has made up his mind about their character, as well as their characters. Moreover, the many critics who stress the English turn to Spanish sources in the drama, as does Loftis, beg the question of the difference between the corpora: whatever distinctive national characters marked the Spanish and the English, it remained eminently possible for a transnational drama to emerge.

A striking text in the development of a literary history marred by national prejudice is the colorful *A Complete History of the English Stage* (London, 1800), a survey by the composer, writer, and consummate man of the theater Charles Dibdin. Dibdin was a prolific song-

writer and occasional collaborator with the famous theater impresario David Garrick; he composed some of the music for Garrick's famous Shakespeare Jubilee of 1769. Dibdin's assessment of Spanish theater in his *History* sets up a tacit contrast with Shakespeare, whom the era crowned as the epitome of Englishness, magically produced by English soil. At the same time, the critic betrays a certain envy of Spanish prolificness: although he is critical of the Spanish theater's disregard for classical measure, he reluctantly acknowledges his admiration for the sheer number of Spanish plays. Even this praise, however, undergoes a tortuous rhetorical operation to become a criticism of Spanish facility:

> The Spaniards have a great number of rhapsodies under the titles of chronicles, annals, romances, and legends. In these they find some historical anecdote, some entertaining adventure, which they transcribe without choice or exception. All the details they put into dialogue and to this compilation is given the distinction, PLAY: thus one can easily imagine that a man in the habit of copying with facility, could write forty of these plays in less time than an author of real genius and regulated habitude could put out of his hands a single act, for the latter is obliged to design his characters, to prepare, graduate, and develop his intrigue, and to reconcile all this to the rules of decency, taste, probability and, indeed, custom (Dibdin 1800: 1.138).

The comparison with Shakespeare is implicit but no less powerful for that: by implication, the Spanish playwrights do not possess the «regulated habitude» that a more decorous, less excessive corpus signals. Thus is the uncomfortable question of the sheer numerical superiority of the Spanish canon handled—there may be more plays, but they are superficial, mere copies, requiring nothing like what an author of «real genius» would need for a play.

Dibdin is ambivalent about Spanish theater throughout, recognizing the power of the *comedia* yet qualifying his praise with his account of the Spanish national character. He emphasizes the utility of Spanish materials for other literatures, returning to the long tradition of figuration that makes Spain the source for a second-order English extraction, whether by piracy, looting, or other forms of forcible taking (Fuchs 2013; Jones 1953).[2] Spanish theater is the mother lode, providing the ore that other Europeans will mine to mint treasures:

---

2 Even a broadly sympathetic critic such as George Henry Lewes recurs to the metaphor: «It is not enough to say that our own writers pillaged [Spanish sources] without scruple. To express the obligation truly, we must say that the European drama is saturated with Spanish influence» (Lewes 1846: 6).

> The wit and humour that have so lavishly pervaded [Spanish theater], manifest the most luxuriant fertility in the genius of their dramatic writers; whose works, crude and irregular as they are, have served like a rich mine for the French, and, indeed, the English at second hand to dig in. Their wit, however, like their hard dollars, can never be considered as staple, but a useless mass of no intrinsic value till manufactured into literary merchandize by the ingenuity and labour of other countries (Dibdin 1800: 1.131).

Dibdin further characterizes the French and English use of Spanish sources as «plunder» (Dibdin 1800: 1.139), imagining the exploitation of Spanish theater in terms of European imperial rivalries. Spanish literature thus becomes the mine to be dug, the raw material to be manufactured into a valuable commodity. As the metaphor evolves, the French and the English become «theatrical chymists» who «have ingeniously extracted» from the «very rich materials» of Spanish theater «to ornament their own productions» (Dibdin 1800: 1.145). Dibdin here voices a fantasy of appropriation by which the Spanish New World wealth of minerals is transmuted into a literary lode available for English extraction.

Yet even this recognition of a valuable source is tinged with ambivalence. Most striking in this respect, perhaps, is Dibdin's move to characterize Spanish literary production in racialized and genealogical terms, as tainted with Moorishness:

> Spanish gallantry consists entirely of stratagem; and fancy is perpetually upon the stretch to bring about natural events by extraordinary means. Their manners are derived originally from the Moors, and are tinged with a sort of African taste, too wilde and extravagant for the adoption of other nations, and which cannot accommodate itself to rule or precision.
>
> Impressed with an idea of that knight errantry which Cervantes so successfully exposed, Spanish lovers seem as if they took a gloomy pleasure in disappointment. They enter the lists of gallantry as if they were more pleased with the dangers of the tournament than the enjoyment of the reward; and, at length, when they arrive at the possession of that object with which they were originally smitten with a glance from a lattice, or a regard in a cloister through a thick veil; disappointment succeeds to admiration, and they grow jealous and outrageous to find that love is the very reverse of caprice, and that happiness cannot be ensured but by a long and intimate acquaintance with the heart.
>
> On the other side, the lady, immured from the sight of men, reads romances, and heroically resolves to consider, as her destined lover, the first who has the address and the courage to rescue her from her giant father,

> and her monster duenna. Reason, prudence, mutual intelligence, purity of sentiments, and affection; these have nothing to do in the affair (Dibdin 1800: 1.140-41).

Theater, and literature more broadly, are here presumed to reflect national characteristics. Spain's 'Moorish' or 'African' manners lie behind its extravagant plots, its histrionic affairs. Already in this account the anxiety about sexual propriety looms large—in the gallant's outrageous jealousy, or the exaggerated protection of the lady— setting the stage for the characterization of Spanish drama as obsessively concerned with *honra*.

Although the Romantic triumph of Calderón in Germany at the hands of Schlegel and other critics somewhat countered neo-Classical prejudice, it failed to dislodge stubborn conceptions about the Spanish national character (Sullivan 1983: 4). As literary history became increasingly formalized on both sides of the Atlantic in the nineteenth century, it continued to be conceived as a discipline that shed light on national characteristics. «I have been persuaded that literary history… should be made, like civil history, to give a knowledge of the character of the people to which it relates. I have endeavored, therefore, so to write my account of Spanish literature as to make the literature itself the exponent of the peculiar culture and civilization of the Spanish people», claimed George Ticknor in a letter that accompanied a presentation copy of his signal *History of Spanish Literature* (1849), the first exclusive treatment of the subject, with six editions over the course of the century (Hillard in Kagan 2002: 106). In discussing Golden Age theater, Ticknor attributes Lope de Vega's greatness to the way in which «he gave himself up to the leading of the national spirit» (Ticknor 1849: 2.229) in his plays. Yet even though he regards Spain as fanatically religious and characterized by an «over-sensitive honor» (Ticknor 1849: 2.257), he himself looks beyond. Even as he commends a number of other plays for how they channel the national character, Ticknor cannot help but praise a play like *El acero de Madrid*, which he compares favorably to Molière and in which he praises female agency and the proximity to «the manners of its time» (Ticknor 1849: 2.246-48). Although Ticknor does not reflect on the tension between an immutable national character and the manners of early modern Madrid, for the attentive reader the praise of the fashionable play complicates any claim for an unchanging Spanish character expressed in the national literature.

As Ticknor turns to considering Calderón's wife-murder plays and the question of honor, he refutes the idea that Spanish sexual moral-

ity is «derived from the Arabs» (1849: 2.473), attributing it instead to «ancient Gothic laws» which far predate the Moorish invasion. Strikingly anticipating the recent work of historians who have urged us to reconsider the place of *honra* in actual social and legal contexts (Taylor 2008), Ticknor argues moreover that only the distance between the reality of early modern Spain and the excesses committed on stage in the name of honor would have protected the *comedia* from even greater censure than it received. Overall, Ticknor seems attached to his theory of national characters but able to see beyond it to the merits of individual plays, many of which in no way fit his own preconceived notion of a Spanish national character. Recent work on Ticknor's extensive collaboration with—and dependence on—the Spanish polymath Pascual de Gayangos suggests that this may have influenced the Bostonian's specific, fine-grained departures from the broad prejudice that he announces at the outset (Heide 2008).

In general, US histories of Spanish literature are less prejudicial than comparative works, even when they do invoke comparisons between Spanish classical theater and other European corpora. Thus Hugo Rennert, in his *The Spanish Stage in the Time of Lope de Vega* (New York, 1909), argues that «the Spanish comedia, especially as it is represented by three of its greatest writers, Lope de Vega, Alarcon and Calderon [sic], compares very favorably, as regards its moral tone, with the contemporary plays of England, Italy or France» (Rennert 1909: 266). Rennert acknowledges that the same, distinguishing high moral tone may not be found in Tirso de Molina, but notes the censure of the playwright in his own time. Even when Rennert foregrounds the national character of Spanish drama, he does so in order to praise it:

> Whatever its subject-matter, whether mythology, history, or legend, all was translated into the Spain of the day; its characters not only spoke Spanish, but they were Spaniards in every vein and fiber. In a word, it was truly national in character, and herein lies one of the chief glories of the Spanish drama, which is shared only by England among the countries of modern Europe (Rennert 1909: 339).

Rennert in no way challenges the idea that Hispanic drama encapsulates and reflects a national identity; he simply valorizes that identity rather than condemning it.

Less nuanced is the treatment of Spain in a comparative early twentieth-century history such as Sheldon Cheney's *The Theater: Three Thousand Years of Drama, Acting, and Stagecraft* (1929).

Cheney's chapter on Spain betrays his preconceptions from its very title— «The Chivalrous Theater of Spain». The figure he chooses to move his discussion from Italy to Spain— the vainglorious Capitano of *commedia dell'arte*, whom he rightly associates with Italian resentment of Spanish invaders (Cheney 1929: 242)—further underscores the chapter's reliance on hallmarks of the Black Legend. Cheney depicts Spain as having essentially missed out on the Renaissance: it was «too fiercely Catholic to welcome that new freedom of thought», «an organized religion and an artificial code of honor ruling all men's actions, drama and literature failed to take on that warm glow of humanism so notable elsewhere» (Cheney 1929: 244). Lope, for his part, «purveying to a mass public that demanded sensation, and asked constantly for racial flattery… failed to write any drama that has lived through the years with the best out of the Greek, English, French, and German theatres» (Cheney 1929: 250). If Lope's plays are not serene or deep enough, Cheney argues, it is because Spain itself was too violent for such reflection (Cheney 1929: 251-252)—life was cheap, murder common. In discussing Calderón, whom he deems deeper and «the greater poet» than Lope (Cheney 1929: 256), Cheney focuses on *El médico de su honra*, as an illustration of the «over-punctiliousness that excuses even murder, which is so favorite a theme in Spanish drama and romance» (Cheney 1929: 256), and offers the soliloquy of Isabel in the last act of *El alcalde de Zalamea* to drive home his points about an excessive concern for honor (Cheney 1929: 258).

Even a text focused on Spain, such as Ernest Mérimée's *History of Spanish Literature*, translated from the French and expanded by the Berkeley scholar S. Griswold Morley (1930), describes Calderón's concern for honor as «so Castilian, so castizo» (Mérimée and Morley 1930: 376). Moreover, therein lies his greatness: «His most lasting claim to glory», the authors argue, «is that he was in his time the most perfect representative of the race as the centuries had molded it, the preeminently Spanish poet» (Mérimée and Morley 1930: 382). The authors include a direct citation of Menéndez y Pelayo to support their claim, although no source is given: «Calderón is ancient Spain with all its crossings of light and shadow, of grandeur and defects» (Mérimée and Morley 1930: 382). As this claim attributed to the eminent Spanish philologist suggests, the construction of an exceptional Spain, for better or for worse, was not solely the work of foreigners or Black Legend propagandists: Spaniards themselves manipulated Spanish difference to their advantage.

Unlike Ticknor, who expressed his skepticism about whether the place of honor on the Spanish stage matched historical reality, Mérimée and Morley claim that «nowhere more than at this point did the theater draw directly from contemporary manners, and it is probably because he gave more faithful and energetic expression than anyone else to essentially national passions that Calderón has remained so popular» (Mérimée and Morley 1930: 377). Yet the authors soon reveal their debt to a textual tradition of Spanish stereotypes that has little to do with any specific historical moment, but instead reiterates what is always already known about Spain. Stressing the purported historical precision of Calderón, they claim: «Psychologically his characters scarcely exist; historically they are very exact, so exact that one could compose a commentary on much of his theater with nothing else than the travel notes of Mme. D'Aulnoy» (Mérimée and Morley 1930: 379). Though critics disagree on whether D'Aulnoy, the popular late seventeenth-century author of fairy tales, ever actually visited Spain, they concur that she provides a highly fanciful, literary account of the place. Yet her influential and hugely popular sketches, published in 1690 as *Mémoires de la Cour d'Espagne* and in 1691 as *Relation du voyage d'Espagne* align perfectly with a stereotypical conception of Spain that is also privileged in accounts of Spanish theater. Thus R. Foulché-Delbosc, in his introduction to D'Aulnoy, completes a perfect tautological circuit with Mérimée and Morley: «But whatever misstatements and alterations we may observe in Madame D'Aulnoy, the whole air of the *Travels* is that of the Spanish drama of the seventeenth century and more particularly of the drama of Calderón» (D'Aulnoy 1930: lxx).[3]

The Calderón-D'Aulnoy circularity reminds us that canonicity privileges and promotes plays that tell us what we have always known, or thought we knew, about Spain. In this sense, the hypercanonicity of *Fuenteovejuna*, *El alcalde de Zalamea*, and Calderon's wife-murder plays, to take some of the most salient examples, confirms the stereotypical conception of a Spain consumed by *pundonor*, while occlud-

3 In her edition, María Susana Seguin cites a similar circularity in Hyppolite Taine's reception of D'Aulnoy: «d'ordinaire, on ne connaît l'Espagne que par son drame, ses romans picaresques et sa peinture. Quand sur de tels documents, on essaie de se figurer la vie réelle, on hésite et on n'ose conclure, des pareilles moeurs semblent fabuleuses. Après avoir lu cet ouvrage, on les voit, on les touche […]; ni les livres ni les tableaux n'avaient menti; les personnages de Lope, de Calderón, de Murillo et de Zurbaran couraient les rues» (D'Aulnoy 2005: 8).

ing other versions of Spain that are abundantly present in the corpus, as even Ticknor, *malgré lui*, recognized. The question then becomes how one might dislodge that canonicity and complicate long-standing prejudices about Spain by promoting plays that present a very different set of concerns. I turn now to a contemporary initiative at UCLA that addresses precisely these goals.

2) *Diversifying the Classics*, or, What Lies beyond Shakespeare?

Although it behooves us as critics to understand where our canons come from and how they are constructed, the transformation of a purely scholarly or textual canon would only get us so far in challenging anti-Spanish prejudices, in that these texts are not part of a broader, public conversation in an Anglo-American context. Conversely, performance might help to dislodge these by now venerable prejudices, and the canon of plays that ensues from them if, instead of rehearsing age-old stereotypes, it could present a more varied—if not completely alternative—vision of Spain.

My own thinking about performance was radically marked by my tenure from 2011 to 2016 as director of the Center for 17/18th-Century Studies and the Clark Memorial Library at UCLA. Located in West Adams, some twelve miles from the main campus, the Clark offers a valuable alternative location for reaching diverse audiences, and its multiple lawns, amphitheater, and marble outdoor reading room provide a wealth of spaces for performance. It became one of my first goals as Director to expand our performance offerings, through an initiative I called 'Arts on the Grounds.' This included 'L.A. Escena,' a series designed to introduce Los Angeles audiences to the Hispanic theatrical tradition.

The creation of L.A. Escena was inspired by a number of factors: one, *Out of the Wings*, the British online database of Spanish-language theater for scholars and practitioners that takes seriously the proposition that in order to change literary canons we need to change the canon in repertory; two, the general lack of Hispanic classical theater in LA, a city of over 4 million speakers of Spanish (the main festival of Hispanic classical theater in the US takes place on the US/Mexico border, at Chamizal, Texas, while LA has nothing of the sort), and, three, the trend by well-meaning theatrical companies in Los Angeles, specializing in educational outreach to disadvantaged communities, to

hispanicize Shakespeare, with titles such as *Romeo and Juliet—A Zoot Suit Musical*, or *Much Ado about Nothing—Mariachi Style*, rather than exposing schoolchildren to the very rich traditions of *Hispanic* classical theater. As is the case across the U.S., cultural capital is so profoundly bound up in Shakespeare that the most proximate and arguably most appropriate texts through which to give students in Los Angeles, or indeed broader audiences, an appreciation for the arts are neglected. The project gradually matured into what we call 'Diversifying the Classics,' an initiative to introduce and promote Hispanic classical theater—in the original, in translation, or in adaptations—in the Los Angeles theater scene and beyond.

Diversifying the Classics is a broad and long-term project, which encompasses five initiatives: 1) the L.A. Escena Performance Series of Hispanic classical theater and adaptations for Los Angeles audiences; 2) a Library of Translated Hispanic Classical Plays, envisioned as a digital resource for theater practitioners; 3) *90 Monologues from Classical Spanish Theater*, a bilingual anthology of monologues for actors; 4) Classics in the Classroom, a program to introduce Hispanic classical theater to students via adaptations, the compilation of supporting materials, and connections with K–12 arts educators; and 5) a future Performance Studies Database, listing scholars in the field prepared to guide theater professionals approaching new and underrepresented texts. All materials produced by *Diversifying the Classics* are open-access, made available on the project website, <http://diversifyingtheclassics.humanities.ucla.edu/> as they are completed.

At the heart of the project is the translation initiative, which hopes not only to broaden the set of texts available to theatrical practitioners but also productively to complexify the canon of Golden Age plays that we have inherited in an Anglo-American context. As was evident at the 2013 Association for Hispanic Classical Theater conference on «The *Comedia* in Translation and Performance» held in conjunction with Laurence Boswell's season of Golden Age plays at the Theatre Royal in Bath, translation continues to play a crucial role in the dissemination of this theatrical tradition beyond Spain itself. At the conference, directors and translators complained about the paucity of available plays, with a few plays translated over and over again while others languish untranslated. The actors' constant reference to their Shakespearean training as they discussed their experience of working on Lope de Vega or Tirso de Molina, morevoer, underscored how deep and wide the familiarity with Shakespeare runs, from school

through university through professional training, so that any effort to expand the theatrical canon beyond Shakespeare would have to consider these multiple arenas. In recent years, Spanish companies such as Rakatá, too, have recognized the essential role of contemporary, vernacular translations in promoting Hispanic classical theater in Anglo-American contexts.

In January 2014, stimulated by the great discussions in Bath, I decided to convene graduate students and theater professionals in a translation workshop. The result was the «Working Group on the *Comedia* in Translation and Performance», which has met since then on a regular schedule during the academic year. It has included up to a dozen people, primarily graduate students from the UCLA department of Spanish and Portuguese, but also actors, writers, directors, and colleagues from other institutions. The initial goal was for the workshop to translate plays that had no published translation, with an eye to engaging theater groups in material that was fresh to them and deliberately crafted for performance. What does this mean, in practice? We decided early on that we would translate every line, every mythological reference, providing annotations as necessary and leaving it up to directors to decide where and what to cut. We aim for a language that is as accessible as possible, while avoiding anachronism. A great advantage of translation in this sense, of course, is that it makes the texts historical proximate, unless one is deliberately translating into 'Shakespearese.' (The translated corpus thus bypasses the problems of linguistic distance that seem to vex Shakespeare productions, leading one distinguished US venue, the Oregon Shakespeare Festival, to commission translations and adaptations of Shakespeare plays into contemporary English [<https://www.osfashland.org/en/experience-osf/upcoming/play-development.aspx>, consulted Oct. 30, 2015]).

Some plays are translated by the working group as a whole, with heavy doses of subsequent editing. Others are translated by individual members of the working group, or by members working in collaboration, and then workshopped by the larger group. When we need to translate an untranslatable pun, or render something that makes no sense in translation, we make a point of preserving the imagery that an actor would be able to work with, such as any clues to physical humor, or sexual innuendo. We decided early on against translating into verse, because while there are certainly some very successful examples, it seemed to us that it would be more difficult

for actors in Los Angeles, and even across the US, to work with verse than with prose. It is also the case that the *comedia*'s highly flexible versification, with different forms for different registers, has no real equivalent in English.

More importantly, we decided early on that we would translate plays that challenged stereotypical understandings of Spain and its theatrical canon. Guided by these principles, the entire group has translated Guillén de Castro's *La fuerza de la costumbre* (*The Force of Habit*) and Lope de Vega's *La noche toledana* (*A Wild Night in Toledo*). I workshopped my translation of Lope's *Mujeres y criados* (*Women and Servants*, Juan de la Cuesta, 2016), while Laura Muñoz and Veronica Wilson workshopped their version of Guillén de Castro's *Los malcasados de Valencia* (*Unhappily Married in Valencia*). We anticipate that we will continue to translate at least one play a year.

We began with *La fuerza de la costumbre*, which one of the students in the group, Kathryn Renton, had attempted to translate for an earlier research paper (I should note that Dr. Kathleen Jeffs of Gonzaga University has also recently translated and produced the play, although it has not been published). The rudiments of the play have long been known to English-speaking audiences, through Beaumont, Fletcher, and Massinger's *Love's Cure* (published 1647), which bases its plot on Guillén de Castro, yet is far from an actual translation. The fascination of this text for modern audiences, as, arguably, for its first audiences, lies in its incredibly self-aware presentation of the constructedness of gender. The question it poses most insistently is whether gender can be learned and unlearned. Thus Félix and Hipólita, two siblings born of a secret marriage and separated at birth, are brought up in the habits of the opposite gender. Kept close by his mother's side, Félix is timid and sensitive. Hipólita, trained by her father on the battlefield in Flanders, is fiercely attached to her sword. This is no mere occasional cross-dressing, but a long-term experience of living as the «other» gender. When the family is reunited after twenty years, the father, Don Pedro, insists on making the siblings conform to traditional gender roles. Helped along the way by their respective love interests, the two gradually assume traditional positions, but their journeys expose the limitations of the gender system. One key scene shows the siblings' discomfort with their newly imposed gender identities, as Hipólita enters teetering precariously on her *chapines*:

HIP. I swear I cannot manage
a single step.
She trips on her platform shoes and hurls them away.
HIP. How can one be even-headed
when teetering on something so flimsy?
How can a woman,
standing on this cork,
on the verge of falling at every moment,
keep herself from tumbling in the end?
I refuse to wear these shoes,
this dress and this hairpiece—
useless concerns
and to such dubious ends.
D. PEDRO. What is it, Hipólita? What's wrong?
You look very nice.
HIP. I appeal to you, sir.
Rid me of this dress,
of this hairpiece
that smothers my head.
The thinnest strand of it
is a noose around my neck…
(*The Force of Habit*: 22-23).

For the working group, this play was a revelation for its wry humor, its irony, its strong argument for the force of nurture over nature. It launched extensive discussions about how we came to have a canon of Hispanic classical theater that is earnestly concerned with honor, full of wife-murder and revenge. Clearly, within the enormous archive that is the *comedia* there are also plenty of plays that cast a skeptical eye on such pieties. Many of the questions that animate the first part of this essay thus emerged from our practice as translators, as we confronted the profound challenge that *La fuerza de la costumbre/The Force of Habit* posed to our own habits of thought about the Hispanic classical canon.

Yet, from the moment we sent our translation into the world, via a staged reading at UCLA by our frequent collaborators, Chalk Repertory Theatre, we began to see how complex it might be to assume that the contestatory reading of such a finely balanced play would prevail with audiences. To begin with, Ruth McKee, who directed the staged reading, decided that the character of the father, Don Pedro, sounded bombastic, redundant, and rebarbative, so she decided to cut many of his lines. This intervention, plus the casting of a very appealing actor in the role, immediately made Don Pedro into a far less objectionable

character. This threatened to make the play a story about the characters finding their gender destiny—a conservative, reactionary reading that always lurks in the wings, particularly for readers or audiences all too ready to take hetero-happy endings as the last word. For this play this kind of reading is particularly problematic, as it is some sexual business behind a tree between Hipólita and her suitor that finally brings about her transformation. As Hipólita describes it afterwards to her mother:

> We wrestled for a while, both of us determined to win, but dew on grass is as slippery as soap … I slipped, stumbled, and fell down at my enemy's feet. And that was nothing, but after I fell he—oh mother—he did what I could never have imagined. He shook my soul, transformed my entire being, and he said: «So that you can see that you're a woman, for you are». Well can I believe it! And now all I can do is cry because he's gone and I love him, and so, dear mother, I am indeed a woman (*The Force of Habit*: 130-131).

Is this a rape, or a first, consensual sexual experience narrated through the generic parameters of decorum? It is very difficult to say. But it makes the adaptation and broader circulation of this text especially challenging, particularly as we envision it reaching school audiences in future stages of the *Diversifying the Classics* project.

Most tellingly, the complexities of *La fuerza de la costumbre* underscore the intricacy of the larger project: it is not a simple matter of recuperating Spain, or of a white legend to replace a black one. Instead, the texts we are translating are complex and multivalent—they deserve their status as classics precisely because they offer themselves up for multiple and at times contradictory readings. As we expand our corpus of translations, the texts themselves refute any simplistic or stereotypical understandings of Spain, offering instead a vibrant and complex vision of gender and class relations and of the performativity of identity in urban spaces, as well as a generalized skepticism towards social pieties of all sorts. Making canons is no easy matter, of course, but our hope is at least to promote these texts as an alternative vision of Spain, one that may well appeal to modern theater practitioners given its degree of female agency and its remarkably self-aware sophistication.

Diversifying the Classics breaks down for all the scholars involved the lines between arts outreach, performance, and research, encouraging us to expand the theatrical canon that we study, teach, and con-

tinue to canonize. In addition to the patriotic Lope of the plays discussed elsewhere in this volume, we find the irreverent and wry Lope of *Mujeres y criados* or *La noche toledana*. The move beyond Lope to study, translate, and produce playwrights such as Guillén de Castro or even Tirso de Molina (so problematic for Rennert), who are relatively neglected, also promises do much to right our sense of the *comedia*'s true range and possibilities. As the project evolves, so does our critical sense of the transformation of texts through performance, and, crucially, of the limitations of established canons, theatrical and otherwise.

I am grateful to Laura Muñoz for her research assistance with this essay.

Works Cited

Aulnoy, Marie Catherine Le Jumel de Barneville d', *Travels into Spain*, ed. R. Foulché-Delbosc, London, Routledge, 1930.

— *Relation Du Voyage D'Espagne*, ed. Maria S. Seguin, Paris, Desjonquères, 2005.

Castro, Guillén de, *The Force of Habit*, in <http://diversifyingtheclassics.humanities.ucla.edu>.

Cheney, Sheldon, *The Theatre: Three Thousand Years of Drama, Acting and Stagecraft*, New York, Longmans, Green and Co, 1929.

Darby, Trudi L. and Alexander Samson, «Cervantes on the Jacobean Stage», in *The Cervantean Heritage: Reception and Influence of Cervantes in Britain*, ed. by J. A. G. Ardila, London, Legenda, 2009, pp. 206-22.

Dibdin, Charles. *A Complete History of the English Stage: Introduced by a ... Review of the Asiatic, the Grecian, the Roman, the Spanish, the Italian, the Portuguese, the German, the French, and Other Theatres and ... Biographical Tracts and Anecdotes,* vol. I, London, 1800, Digital text: <http://catalog.hathitrust.org/Record/001011978>.

Dryden, John, *An Evening's Love, Or, the Mock-Astrologer: Acted at the Theatre-Royal by His Majesties Servants*, London, 1671, Digital text: <http://gateway.proquest.com/openurlctx_ver=Z39.88-2003&res_id=xri:eebo&rft_id=xri:eebo:image:51131:3>.

— *Of Dramatic Poesie: An Essay*, London, 1668.
Fuchs, Barbara, *The Poetics of Piracy: Emulating Spain in English Literature,* Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2013.
Hart, Thomas R. Jr., «George Ticknor's History of Spanish Literature», in Richard Kagan, ed., *Spain in America: The Origins of Hispanism in the United States*, Urbana, University of Illinois Press, 2002, pp. 106-121.
Heide, Claudia, «*Más ven cuatro ojos que dos*: Gayangos and Anglo-American Hispanism», in *Pascual de Gayangos: A Nineteenth-Century Spanish Arabist*, ed. by Cristina Alvarez Millán, Claudia Heide, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2008, 132-158.
Hillard, George S., *Life, Letters, and Journals of George Ticknor*, 2 vols., Boston, James R. Osgood, 1876, pp. 2.253-54.
Jones, Richard Foster, *The Triumph of the English Language: A Survey of Opinions Concerning the Vernacular from the Introduction of Printing to the Restoration*, Stanford, Stanford University Press, 1953.
Lamson, Roy, and Hallett Smith, *The Golden Hind: An Anthology of Elizabethan Prose and Poetry,* New York, Norton, 1942.
Lewes, George Henry, *The Spanish Drama: Lope de Vega and Calderón*, London, C. Knight & Co., 1846, in <https://archive.org/stream/spanishdramalope00leweuoft#page/n11/mode/2up>.
Loftis, John, *The Spanish Plays of Neoclassical England*, New Haven, Yale University Press, 1973.
Mérimée, Ernest, and S. G. Morley, *A History of Spanish Literature*, New York, H. Holt and Co., 1930.
Rennert, Hugo, *The Spanish Stage in the Time of Lope de Vega*, New York, 1909.
Samson, Alexander, «1623 and the Politics of Translation», in *The Spanish Match: Prince Charles's Journey to Madrid, 1623*, ed. Alexander Samson, Aldershot, Ashgate, 2006, pp. 91-106.
— «"Last Thought upon a Windmill"?: Cervantes and Fletcher», in *The Cervantean Heritage: Reception and Influence of Cervantes in Britain*, London, Legenda, 2009, pp. 223-33.
Smith, Dawn L, «El teatro clásico español en Inglaterra», *La puesta en escena del teatro clásico*, ed. José María Ruano de la Haza, Madrid, Compañía Nacional de Teatro Clásico, 1992, Cuadernos de Teatro Clásico 8, pp. 299-309.
Sullivan, Henry W., *Calderón in the German Lands and Low Countries: His Reception and Influence, 1654-1980*, Cambridge, Cambridge University Press, 1983.

Taylor, Scott K., *Honor and Violence in Golden Age Spain*, New Haven, Yale University Press, 2008.
Ticknor, George, *History of Spanish Literature*, London, John Murray, 1849.

Sobre los autores

Leonor Álvarez Francés se especializa en las relaciones hispano-flamencas en los siglos xvi y xvii y los aspectos imagológicos en torno a estos encuentros. Sus primeras investigaciones versaron sobre la popularidad del teatro español en el Ámsterdam del siglo xvii, prestando atención tanto a las técnicas de traducción como a las estrategias de comercialización de las obras importadas. Los resultados de esta investigación dieron lugar a la creación de la base de datos *online* ONSTAGE, que recoge todas las obras de teatro representadas en Ámsterdam entre 1638 y 1772. Actualmente es doctoranda en la Universidad de Leiden, donde se centra en la forma en que las crónicas españolas y neerlandesas relataron la presencia y las acciones de comandantes españoles activos en Flandes entre 1567 y 1577. El estudio de aspectos como la influencia del cambiante contexto político en las diferentes narrativas que surgieron, la distancia que las separaba de los eventos relatados y los rasgos sociales y políticos de quien tomó la pluma en cada caso, arrojará luz sobre la evolución de las narrativas de guerra a lo largo de los ochenta años que duró el conflicto.

Lucía Díaz Marroquín es profesora-investigadora Ramón y Cajal en la Universidad Complutense de Madrid, tras haber desarrollado varios años de investigación pre y postdoctoral en el Warburg Institute de Londres (School of Advanced Study), donde dirigió el proyecto «Performing the Temperaments», así como en las universidades de Bolonia, Oxford, University College de Londres y State University of New York. Es autora de las monografías *La retórica de los afectos* (2008) y *La práctica del canto según Manuel García* (2012), así como de una edición anotada del *Tratado completo del arte del canto* del mismo Manuel (Patricio) García (2012). Sobre este autor y tratadista de técnica vocal ha publicado diversos artículos de investigación en revistas especializadas y ha participado en documentales científicos producidos y emitidos por Radio Televisión Española (RTVE; La 2). Entre sus más recientes colaboraciones en obras colectivas destaca el

capítulo «Quintilian and the Performing Arts», incluido en el *Oxford Handbook of Quintilian* (eds. James Murphy y Mark van der Poel, 2017). Otros trabajos suyos tratan el tema de la preceptiva y la práctica vocal desde una perspectiva europea, con especial atención a la obra de autores e intérpretes que vivieron toda su vida o parte de ella como expatriados. Desde 2013 preside la Asociación Nacional de Investigadores Ramón y Cajal, que agrupa a científicos especialistas en diversas áreas de investigación, tanto fundamental como aplicada, que han obtenido un contrato de alto rendimiento.

Juan Manuel Escudero Baztán es catedrático de Literatura Española e investigador a tiempo completo en el Grupo de Investigación Siglo de Oro (GRISO) de la Universidad de Navarra. Su actividad investigadora está vertebrada por la pertenencia desde 1997 al GRISO y al CECE (Centro para la Edición de Clásicos Españoles). Dentro de sus publicaciones destacan más de una treintena de trabajos sobre teatro aurisecular y Calderón de la Barca y otros dramaturgos en revistas indexadas españolas y extranjeras. Destaca también una cincuentena de libros y capítulos de libros publicados en editoriales nacionales y extranjeras de prestigio como Castalia, Visor, Iberoamericana Vervuert, Reichenberger o Peter Lang sobre teatro, aspectos de la dramaturgia auriseculares y ediciones críticas de la obra de Calderón de la Barca, Lope de Vega o Luis Quiñones de Benavente. Ha sido también investigador principal en tres proyectos subvencionados por el gobierno de España, dos relacionados con la edición crítica del corpus completo de comedias burlescas y un tercero sobre los autos sacramentales de Lope de Vega. Es secretario general del IEC (Instituto de Estudios Calderonianos) y vocal de la colección de anejos de la revista *Rilce*; responsable para la Universidad de Navarra del área «Investigación y recursos bibliográficos y textuales» dentro del programa europeo ACO*HUM (Socrates Thematic Network on Advanced Computing in the Humanities).

Raymond Fagel es profesor titular de Historia Moderna en el Instituto de Historia de la Universidad de Leiden, especialista en las relaciones entre España y los Países Bajos en el siglo xvi, sobre las cuales ha publicado extensamente en libros colectivos y revistas académicas. Destacan además su *De Hispano-Vlaamse wereld. De contacten tussen Spanjaarden en Nederlanders, 1496-1555* (1996) y *Julián. De Spaanse held van de Nederlandse Opstand* (2011). También se interesa por

la historia de la emigración de los Países Bajos en el Renacimiento, sobre la cual ha publicado *Voortrekkers, cultuurdragers, emigranten* (2005). En sus estudios se concentra mayormente en el movimiento de personas entre los Países Bajos y España, tanto mercaderes como cortesanos, artesanos y militares, aunque también se ha dedicado a temas más variados como la historiografía y la imagen de Carlos V, así como la historia de la época de Felipe el Hermoso y Juana la Loca. En la actualidad dirige el proyecto de investigación «Facing the Enemy. The Spanish commanders during the first decade of the Dutch Revolt, 1567-1577», financiado por la Organización Neerlandesa de Investigaciones Científicas (NWO).

Barbara Fuchs es catedrática de Literatura Inglesa y Española en UCLA (University of California, Los Angeles), donde también dirige el Working Group on the Comedia in Translation and Performance. Se especializa en literatura e imperio en la modernidad temprana y en las relaciones entre España e Inglaterra. Sus libros más recientes son *Exotic Nation: Maurophilia and the Construction of Early Modern Spain* (2009), editado en España con el título *Una nación exótica* (2011), *The Poetics of Piracy: Emulating Spain in English Literature* (2013), y, con Emily Weissbourd, *Representing Imperial Rivalry in the Early Modern Mediterranean* (2015). También ha editado la *Norton Anthology of World Literature* y traducido teatro de Cervantes y Lope, así como novelas maurófilas.

Javier García Albero es licenciado en Traducción e Interpretación y doctor en Traducción con Mención Internacional por la Universidad de Alicante con la tesis *El refrán en las versiones clásicas del* Quijote *al francés y al alemán: estudio traductológico, paremiológico, lingüístico e histórico-cultural*. Ha sido profesor asociado en el Departamento de Traducción de la Universidad de Alicante y actualmente es profesor en el Departamento de Filología Románica de la Universidad de Münster. Sus líneas principales de investigación son la recepción de la literatura española en Alemania a través de la traducción y la paremiología. Ha participado en diversos proyectos, congresos y seminarios internacionales. Es además traductor literario.

Bernardo J. García García es profesor titular del Departamento de Historia Moderna de la Universidad Complutense de Madrid, coordinador de las actividades científicas y académicas de la Fundación

Carlos de Amberes (Madrid) y académico correspondiente de la Real Academia de la Historia. Es miembro del Instituto del Teatro de Madrid (UCM) y dirige su revista *Pygmalion*. Es miembro del Consejo de Redacción de *Cuadernos de Historia Moderna*, y del Consejo de Asesor de *Anuario Lope de Vega*, *Commedia dell'arte* y *e-Spania*. Como responsable de la programación del Centro de Estudios Carlos de Amberes, ha coordinado más de una veintena de congresos y seminarios internacionales sobre las relaciones históricas y culturales entre el mundo hispánico y los Países Bajos entre los siglos XVI y XVIII. Ha coordinado el proyecto cultural y científico del programa Cultura 2000 de la Comisión Europea (2004-2005) sobre «El arte flamenco en la ruta atlántica del azúcar» (con tres exposiciones en Madrid, Gante y Santa Cruz de La Palma, y un congreso internacional en la Universidad de Lisboa). Ha sido comisario científico de exposiciones tales como *El final de la Guerra de Flandes* (1998), *El Madrid de Velázquez y Calderón* (2000), *Tiempo de paces* (2009-10) y *En nombre de la paz 1713-14* (del Programa Cultura 2007-2013 de la Comisión Europea y parte de un ciclo entre España, Países Bajos, Alemania y Suiza 2013-2014). Fue Premio Ortega y Gasset de Ensayo y Humanidades de los Premios Villa de Madrid 1993, por el ensayo histórico sobre *El teatro popular en el Madrid de Felipe II*, realizado en colaboración con Carmen Sanz Ayán. Otras publicaciones suyas: *La Pax Hispanica. Política exterior del duque de Lerma* (1996); *Hazañas bélicas y leyenda negra. Argumentos escénicos entre España y los Países Bajos* (2005); *La imagen de la guerra en el arte de los antiguos Países Bajos* (2006); y *El arte de la prudencia. La Tregua de los Doce Años en la Europa de los Pacificadores* (2012).

Yolanda Rodríguez Pérez es profesora titular de Literatura y Cultura Española del Departamento de Estudios Europeos de la Universidad de Ámsterdam. Su investigación se enfoca en las relaciones culturales y literarias entre España y los Países Bajos en la Edad Moderna. Sus líneas principales de investigación son la literatura del Siglo de Oro, historia cultural, imagología, proto-nacionalismo, *cultural transfer* y estudios históricos de la traducción. Entre sus publicaciones destacan *De Tachtigjarige Oorlog in Spaanse Ogen. De Nederlanden in Spaanse historische en literaire teksten (circa 1548-1673)* (2003/2005); *The Dutch Revolt through Spanish Eyes. Self and Other in historical and literary texts of Golden Age Spain (c. 1548-1673)* (2008), *Encuentros de ayer y reencuentros de hoy. Flandes, Países Bajos y el Mundo*

Hispánico en los siglos XVI y XVII (con Patrick Collard y Miguel Norbert Ubarri, 2009) y *España ante sus críticos: las claves de la Leyenda Negra* (con Antonio Sánchez Jiménez y Harm den Boer, 2015). Entre 2010 y 2015 fue presidenta de la AHBx (Asociación de Hispanistas del Benelux). En la actualidad dirige el proyecto de investigación «Mixed feelings. Literary Hispanophilia and Hispanophobia in England and the Netherlands in the Early Modern period and the 19th century», financiado por la Organización Neerlandesa de Investigaciones Científicas (NWO) (2015-2020).

Antonio Sánchez Jiménez es catedrático de Literatura Española en la Universidad de Neuchâtel, donde lleva a cabo sus estudios centrados en la literatura española del Siglo de Oro, con ocasionales incursiones en campos como la literatura medieval, la literatura del siglo XVIII o la literatura española y mexicana del siglo XIX. Ha editado diversas obras de Lope de Vega, como los *Romances de juventud* (2014), la *Arcadia* (2012), el *Isidro* (2010), *La Dragontea* (2007) y las *Rimas Sacras* (2006, con Antonio Carreño). Asimismo, ha editado diversas obras de otros autores áureos, como Alexander O. Exquemelin (*Piratas de la América*, 2015) o Pedro Calderón de la Barca (*La cena del rey Baltasar*, con Adrián J. Sáez). También ha trabajado, en sus monografías, la imagen del autor en la obra poética de Lope (*Lope pintado por sí mismo*, 2006), la figura de García de Paredes en la literatura áurea (*El Sansón de Extremadura*, 2006) o el uso de la pintura en la obra lopesca (*El pincel y el Fénix*, 2011). Ha publicado unos 80 artículos sobre estos y otros temas en diversas revistas y libros, examinando cuestiones de representación autorial, imagología, relaciones interartísticas y métrica, tema sobre el que dirige un proyecto de investigación. Es autor de *España ante sus críticos: las claves de la Leyenda Negra* (con Yolanda Rodríguez Pérez y Harm den Boer, 2015).

Alexander Samson es profesor titular en el University College, Londres, donde enseña Literatura, Historia y Cultura del Siglo de Oro. Ha editado libros sobre *The Spanish Match: Prince Charles's Journey to Madrid*, 1623 (2006), *Companion to Lope de Vega* junto con Jonathan Thacker (2008) y *Locus amoenus: Gardens and Horticulture in Early Modern Europe*, número especial de la revista *Renaissance Studies*, y publicado artículos sobre la boda de Felipe II y María Tudor, historiografía y cronistas reales en el siglo XVI, Lope de Vega, armas de fuego, Diego Hurtado de Mendoza, Cervantes, jardines renacentistas,

dramaturgas del Siglo de Oro entre otras cosas. Tiene en prensa el libro *Mary Tudor and the Habsburg Marriage: England and Spain 1553-1557*. Sus investigaciones abarcan la influencia de la cultura hispánica en la Inglaterra renacentista, textos de fiestas, el imperio Habsburgo bajo Carlos V y crónicas del Nuevo Mundo.

Julio Vélez Sainz es profesor titular y miembro del Instituto del Teatro de Madrid en la Universidad Complutense. Doctor por Chicago y Salamanca (2002, 2008), ha publicado una docena de monografías y ediciones críticas en Cátedra, Visor o Ediciones Clásicas, entre las que se pueden destacar en los últimos años *La defensa de la mujer en la literatura hispánica. Siglos XV-XVII* (2015), *«De amor, de honor e de donas»: Mujer e ideales corteses en la Castilla de Juan II (1406-1454)* (2013), *Diccionario de personajes de Moreto* (2011) y ediciones críticas de textos de Feliciana Enríquez de Guzmán y Sor Marcela de San Félix (2014), Bartolomé Torres Naharro (2013) o Álvaro de Luna (2009). Ha publicado más de 80 artículos y capítulos de libros en revistas indizadas. Es investigador principal del proyecto «Primer Teatro Clásico Español (PTCE): Plataforma para la investigación textual y escénica del Teatro Español del XVI (1496-1542)» (FFI2015-64799-P) y director del proyecto «Plataforma digital para la investigación y divulgación del teatro contemporáneo en Madrid (TEAMAD)» (H 2015/HUM-3366). Ha sido profesor invitado en Toulouse, Georgia, Neuchâtel y Brown. Tiene un blog sobre teatro y filología en el Huffington Post.

IBEROAMERICANA VERVUERT

Uno de los fenómenos culturales más dinámicos del Siglo de Oro fue la Leyenda Negra, el sistema de imágenes que utilizó y difundió la propaganda antihispánica del momento, principalmente la de algunos de los enemigos de la Monarquía Hispánica como holandeses, ingleses y protestantes alemanes. Este libro examina la Leyenda Negra como un fenómeno dialógico y muestra cómo dramaturgos como Lope de Vega, Vélez de Guevara o Rojas Zorrilla conocían la argumentación del enemigo y cómo reaccionaron a ella de distintas maneras. En algunos casos, como el de Lope, con un consciente proceso de negociación y respuesta a ciertas imágenes antihispánicas, y en otros, como en la historia de don Carlos, confirmando elementos de esa misma Leyenda Negra que se habían convertido ya en mitos negativos.

El volumen se centra en el Siglo de Oro para explorar el dinamismo de este sistema en el campo literario del momento, fijándose en particular en el dramático. No obstante, esta focalización genérica y temporal, también extiende sus límites cronológicos hasta la época actual para mostrar la continuidad histórica del fenómeno y para rastrear cómo evolucionaron ciertas imágenes y conceptos auriseculares.

TIEMPO EMULADO

9 788484 899839